



ISSN (print): 2499-6955
ISSN (on line): 2499-6661

Consiglio Nazionale delle Ricerche

IRCrES

ISTITUTO DI RICERCA SULLA CRESCITA ECONOMICA SOSTENIBILE
RESEARCH INSTITUTE ON SUSTAINABLE ECONOMIC GROWTH

Quaderni IRCrES



Numero 3/2018

*Narrazioni dal Secolo Breve
Ripensare il Mediterraneo
a cura di
Antonella Emina*

Direttore Secondo Rolfo


Direzione CNR-IRCRES
Istituto di Ricerca sulla crescita economica sostenibile
Via Real Collegio 30, 10024 Moncalieri (Torino), Italy
Tel. +39 011 6824911 / Fax +39 011 6824966
segreteria@ircres.cnr.it
www.ircres.cnr.it


Sede di Roma Via dei Taurini 19, 00185 Roma, Italy
Tel. +39 06 49937809 / Fax +39 06 49937808

Sede di Milano Via Bassini 15, 20121 Milano, Italy
Tel. +39 02 23699501 / Fax +39 02 23699530

Sede di Genova Università di Genova Via Balbi, 6 - 16126 Genova
Tel. +39 010 2465459 / Fax +39 010 2099826

Redazione Secondo Rolfo (direttore responsabile)
Antonella Emina
Diego Margon
Anna Perin
Isabella Maria Zoppi

 redazione@ircres.cnr.it

 www.ircres.cnr.it/index.php/it/produzione-scientifica/pubblicazioni

QUADERNI IRCRES, anno 3, numero 3, marzo 2018



Copyright © marzo 2018 by IRCRES-CNR
ISBN: 978-88-98193-13-4

Indice

La geografia letteraria di Gabriel Audisio in <i>Jeunesse de la Méditerranée</i> MIRIAM BEGLIUMINI	3-14
« Présence de la Méditerranée » dans l'œuvre de Jean Giono JACQUES MÉNY	15-33
Camus e il Mediterraneo. Un desiderio di osmosi YVONNE FRACASSETTI	35-44
Albert Camus et Alger ANTONELLA EMINA	45-53
“L’ora dei diamanti estremi”: il lessico del mare nei romanzi di Francesco Biamonti MAURO BICO	55-70
La terza dimensione dei paesaggi di Francesco Biamonti ISABELLA MARIA ZOPPI	71-78

La geografia letteraria di Gabriel Audisio in *Jeunesse de la Méditerranée*

Gabriel Audisio's literary geography in *Jeunesse de la Méditerranée*

MIRIAM BEGLIUOMINI

Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Torino, via Sant'Ottavio 20, Torino – Italia

corresponding author: miriam.begliuomini@unito.it

ABSTRACT

In spite of a limited critical success, Gabriel Audisio (1900-1978) had an important role in the French and francophone panorama of the 20th century, especially during the '20s and '30s. In this period, his work is particularly concerned with the Mediterranean Sea, which is portrayed both from a geographical and cultural point of view. Audisio strongly believes in the possibility for the Mediterranean people to live in peace and he sees in the multicultural Algeria of the '30s a concrete example of an achieved cohabitation.

This paper focuses on the essay *Jeunesse de la Méditerranée* (1935), in which are collected many magazine articles, personal memories as well as travelling notes. I analyzed some frequent patterns such as the images of the sea, the presence of the towns with their harbours and lighthouses and the vegetation, enlarging upon the stylistic features: indeed, Audisio's language springs from an interesting combination between prose and poetry. Starting from these recurring elements, I tried to show how his depiction of the Mediterranean Sea is both a realistic landscape and an ideal world: the perfect environment for a multi-ethnic and peaceful community to be built.

KEYWORDS: Mediterranean Sea, Algeria, multiculturalism, Mediterranean landscape.

DOI: 10.23760/2499-6661.2018.009

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Begliuomini M., 2018. “La geografia letteraria di Gabriel Audisio in *Jeunesse de la Méditerranée*”, in Emina A. (a cura di), *Narrazioni dal Secolo Breve. Ripensare il Mediterraneo, Quaderni IRCrES-CNR*, vol. 3, n. 3, pp. 3-14, <http://dx.doi.org/10.23760/2499-6661.2018.009>

- 1 Divagazioni mediterranee
- 2 Alcune costanti
 - 2.1 Le immagini marine
 - 2.2 Un paesaggio comune
 - 2.3 I porti e le città
 - 2.4 I fari
- 3 Geografia naturale e geografia umana del Mediterraneo
- 4 Bibliografia

1 DIVAGAZIONI MEDITERRANEE

A inizio anni Novanta Predrag Matvejević traccia, nel suo *Breviario Mediterraneo*, il contorno di uno spazio segnato dalla presenza di fari, porti, isole, ulivi. L'abbozzo di una geografia fisica e immaginativa mediterranea non è del tutto priva di antecedenti: a metà degli anni Trenta lo scrittore e funzionario francese Gabriel Audisio (1900-1978)¹ aveva già percorso le stesse rotte nel volume *Jeunesse de la Méditerranée*.

La produzione audisiana è sconfinata e tocca tutti i generi: saggistica, narrativa, poesia, teatro, giornalismo. Tutti gli scritti degli anni Venti e Trenta trovano origine proprio nel mondo mediterraneo, che rimane primaria fonte d'ispirazione fino alla fine degli anni Cinquanta².

Quello di *Jeunesse de la Méditerranée* (d'ora in poi indicato come *JM*) è un viaggio al contempo geografico, letterario, antropologico. Audisio percorre le rive del Mare Interno cercando le analogie sotto le differenze, rintracciando tratti comuni nel paesaggio naturale e nelle usanze umane. Come già Valéry nelle *Inspirations Méditerranéennes* anche Audisio attribuisce alle distanze ridotte la facilità degli scambi commerciali, linguistici, etnici. È altresì comune ai due autori l'intento poetico-politico: scandagliando le corrispondenze climatiche e geografiche, gli usi e costumi speculari da una sponda all'altra, si suggerisce la costruzione, attraverso la scrittura, di uno spazio mediterraneo comune, di un'identità a mosaico, in cui si dimostra possibile la convivenza pacifica del diverso.

In bilico fra diario di viaggio, saggio e pamphlet, la divagazione letteraria di *JM* si compone di "Barche e porti, campane e ruscelli, case e strade, panni alle finestre mediterranee, [...], [elevati] in un canto intriso di bellezza" (Sabatier 1990: 637, trad. mia). Il discorso non segue l'ordine di una dimostrazione logica, preferendo lasciare che un concetto richiami l'altro per analogia, senza alcuna gerarchia espositiva né pretesa di esaustività.

Che poco a poco buona parte di queste pagine sia andata a formare un "libro delle somiglianze", me ne sono fatto una ragione. [...] Così, a inseguire qui le somiglianze di un clima, di un ambiente, di una famiglia umana, farei opera di erudizione? Non oso crederlo né rallegrarmene. Crederei piuttosto a una forma dell'intuizione poetica. Ci sono infatti, qui e lì, alcuni «tentativi di saggi», alcuni «argomenti», ma senza fasto e senza insistenza (Audisio 1935: 250, trad. mia).

La scrittura prende la forma di un sillogismo poetico, teso a dimostrare come la civiltà dell'olio e del vino sia una sola, disseminata su diverse coste. I porti di Marsiglia, Napoli, Barcellona, Algeri sono le molteplici facce di una stessa medaglia: persino le architetture si assomigliano. Anche l'aspetto della fratellanza mediterranea è dipinto per ampie campiture, evocato attraverso la specularità di gesti e comportamenti umani: più che dallo studio di opere storiografiche, l'affinità fra i rivieraschi del Mare Interno appare chiara dall'osservazione di atteggiamenti e caratteri. È principalmente attraverso queste componenti che prende forma lo spazio concettuale oltre che geografico descritto da Audisio.

[Questo] racconto di viaggio [...] avanza con il ritmo di un'esplorazione, dunque, sistematicamente, per tappe. Perciò il Mediterraneo di Gabriel Audisio non è un tutto dato, ma piuttosto il risultato – indovinato fin dall'inizio, ma scoperto poco a poco – della convergenza tra una moltitudine di poli che sono presentati nella loro diversità e perfino nel loro isola-

¹ Gabriel Audisio si iscrive a pieno titolo fra gli abitanti del Mediterraneo: nato a Marsiglia nel 1900, è di padre italiano e madre francese. Il suo percorso di studi si svolge fra Francia e Algeria, paese che diventerà una vera patria d'elezione. Ad Algeri Audisio sarà richiamato come funzionario ministeriale tra il 1920 e il 1930 e poi, dagli anni Quaranta, con vari incarichi, fino alla guerra d'Indipendenza.

² Come osserva Michel Décaudin, Audisio "Canta il porto e il mare, le barche, il brulichio della città, la gioia sempre raggiunta da un animo disponibile, la luce mediterranea. Le sue pubblicazioni successive, che testimoniano di una produzione ininterrotta fino alla morte, senza perdere il calore fraterno peculiare della sua ispirazione, sono più orientate verso il mondo interiore" (Décaudin 1978: 18, trad. mia).

mento relativo [...]. Lo spazio esplorato si costruisce città dopo città, isola dopo isola, porto dopo porto (Gnocchi 2008: 482, trad. mia).

JM si può dunque rileggere proprio partendo da una campionatura di immagini relative a mare, città e porti, fari, piante della macchia mediterranea. Questi elementi funzionano da “catalizzatori poetici”: quando il viaggio – reale o evocato poco importa – li lambisce, il tono della descrizione si innalza, il lessico si impreziosisce e la densità metaforica aumenta. In questi casi, la prosa di Audisio, già particolarmente immaginifica, vira decisamente verso la poesia, ricorrendo a figure di suono (allitterazioni, ripetizioni anaforiche, assonanze) e di stile (metafore, sinestessie); il frequente ricorso all’elencazione non crea monotonia ma anzi è addolcito dall’inserimento di frammenti di versi poetici. Tutto ciò contribuisce a rendere la prosa cantante, nella direzione auspicata dall’autore di un *vaste poème de la mer* (Audisio 1935: 250) che diventa al contempo narrazione e creazione dello spazio.

2 ALCUNE COSTANTI

2.1 Le immagini marine

In *JM* lo spazio del Mare Interno si configura come bacino accentratore per eccellenza, in cui l’occhio dello scrittore-osservatore rintraccia le *similitudes méditerranéennes* (Audisio 1935: 15). Scavalcando i confini geopolitici imposti nella realtà, la scrittura tende continuamente a esprimere, a costruire nella e con la parola, uno spazio multiculturale³.

Il mar Mediterraneo è presentato tanto nella sua dimensione naturale quanto culturale, ma di fatto l’elemento acquatico è appena accennato e tende sempre a sublimarsi in simbolo, a oltrepassare il puro dato descrittivo. I passi più “fisici” sono quelli legati all’esperienza del nuoto, modalità di conoscenza privilegiata dello spazio marino⁴. Più spesso però la descrizione del mare si condensa in espressioni altamente simboliche: nel brano che segue, il *visage d’email bleu de la Méditerranée* ha un’intonazione quasi formularia, da poema epico.

³ “L’autore descrive il Mediterraneo non solo come entità geografica o culturale ma anche politica, quando formula l’utopia di una organizzazione politica di questa regione sotto gli auspici dell’internazionalità. [...] L’aspetto epistemologico mi sembra dato ugualmente dalla lode di un Mediterraneo plurale che si può leggere anche come l’espressione di una teoria della cultura” (Arend 2008: 159, trad. mia).

⁴ Per Audisio, come già per Valéry, l’immersione in mare è fonte di conoscenza ancestrale e totale, conubio di uomo e natura; in questa forma di sapienza mistica si fonde, però, anche un aspetto erotico. “Quando ritorno a quest’acqua universale ho l’impressione di ritrovarmi e di riconoscermi. [...] Gettarsi nella massa e nel movimento, agire fino alle estremità, dalla nuca alle dita dei piedi; rigirarsi in questa pura e profonda sostanza; bere e soffiare la divina amarezza, tutto questo è per il mio essere un gioco paragonabile all’amore [...]. Qui, tutto il corpo si concede, riprende se stesso, si concepisce, si prodiga e vuole esaurire i propri possibili. *La* sommuove, vuole afferrarla, abbracciarla, diventa pazzo di vita e della sua libera mobilità, *la* ama, *la* possiede, crea con *lei* mille idee strane. Il mio corpo diventa il diretto strumento del pensiero, e nel frattempo l’autore di tutte le sue idee” (Valéry 1994: 140). “Il vero piacere del nuoto, è il nuotare sott’acqua. [...] Quando mi immergo, mi sento rinascere in una vita che è stata la mia [...]. Scendendo con gli occhi aperti alla ricerca dei fondali che mi piacciono, sento di essere ritornato pesce. Sono il pesce d’un tempo e di sempre” (Audisio 1935: 230-232, trad. mia). “Saprai davvero cos’è amare una calanca quando la si prende da davanti nella sua apertura succosa che profuma di resina” (Audisio 1935: 35; trad. mia; la forma femminile *calanca* è poco usata ma attestata in italiano e permette di conservare la componente femminile/erotica associata al mare nell’originale). “Un popolo di sensazioni irreggimentate si risveglia alla diana del piacere, si mette a correre, a gocciolare quando annuso il vento, quando bevo del sole, quando giaccio col mare” (Audisio 1935: 155, trad. mia; la *diana* era una sveglia militare).

A lungo ho agitato per loro questo tesoro acquatico, mentre sentivo poco a poco curvarsi sul mio cuore e i miei itinerari, da un'isola "capresca" all'altra, dai miei amori nel Tirreno ai miei amori balearici, l'arcobaleno di cristallo che poggia su due zoccoli di zaffiro liquido e che fa da aureola al viso smaltato di blu del Mediterraneo. (Audisio 1935: 203, trad. mia).

Forza centripeta, il Mediterraneo invita a una fratellanza di tutti i viventi. Ancor prima di farsi bacino unificatore di uomini e popoli, esso appare come riuscito esperimento di convivenza fra uomo e natura. Il desiderio di fusione cosmica manifestato in *JM* invita a cercare la sintesi oltre l'antitesi⁵, in una lode tutta terrena della bellezza del Creato.

Onde purificatrici del mare dove ho vissuto, del mare dove il nuoto mi insegna ancora la favola degli animali umani, il segreto fraterno delle specie viventi (Audisio 1935: 232, trad. mia).

Il Mediterraneo si configura inoltre come spazio di creolizzazione: particolarmente efficace è l'antitesi del "continent liquide aux contours solidifiés" (Audisio 1935: 15), cui segue, poche righe dopo, l'accostamento sinestetico fra tempo astratto e consistenza materiale: "L'eau [...] est mouvement dans le temps et dans l'espace: une durée liquide". Audisio arriva a individuare nel Mare Interno una vera e propria patria, nonché un ponte fra Oriente e Occidente, anello d'unione fra tutti i popoli rivieraschi.

No, il Mediterraneo non ha mai separato i suoi abitanti. Anche le grandi divisioni della Fede e questo conflitto spirituale di Oriente e Occidente, il mare non li ha esaltati, al contrario addolciti, riunendoli nell'apice sensibile di un'onda di saggezza, nel punto supremo dell'equilibrio. (Audisio 1935: 21, trad. mia).

La coppia *mer/mère* offre poi l'occasione per un gioco di parole abilmente sfruttato: "Symbole de la race bleue d'où je suis issu, *la mer amie*, notre amie, Notre Mère la Mer" (Audisio 1935: 36); numerose figure retoriche si concentrano in questa pur breve frase, con un crescendo che si apre e si chiude sulla parola *mer*, la ripetizione anaforica di *notre* e soprattutto l'omofonia fra *Mer/Mère*. Quest'ultima, nodo del *calembour*, è quasi intraducibile in italiano, dove *mare* è di genere maschile. Tuttavia, poiché a più riprese nel testo è associata al mare l'idea della procreazione femminile o di una velata seduzione, si potrebbe conservare l'idea della maternità, pur a costo di un effetto straniante, rendendo in italiano "Simbolo della razza blu da cui sono nato, *il mare amico*, nostro amico, Nostra Madre il Mare".

Il mare si carica dunque di una valenza simbolica che può oscillare dall'affezione filiale alla seduzione erotica; insegna la fusione armonica di tutto il reale ed è segno tangibile di convivenza multiculturale, al punto da venarsi di un valore quasi politico.

2.2 Un paesaggio comune

Pini, palme, oleandri, fichi, basilico, lentisco ma soprattutto ulivi e vigne: le stesse colture e tipologie di cibo sono diffuse lungo le coste di tutto il Mare Interno. Proprio partendo dal dato botanico vengono tracciati i limiti dello spazio mediterraneo (impostazione peraltro adottata, pochi anni dopo, da Fernand Braudel. Cfr. Braudel 1949; Braudel 1977; Braudel 1978). Particolarmente significativo è il connubio di vite e ulivo, che servono da veri e propri spartiacque.

⁵ "Andiamo più in profondità nell'opera, apriamo bene la finestra...non dà soltanto sul mare. Dà sull'Universo. [...] Audisio, era il Mediterraneo. Era la poesia solare e salina. Non era certamente qualche moderna glorificazione del "Mare Latino", abusivamente adocchiata, due millenni più tardi, da un pappagallo imitatore [...]. Ma, come in filigrana dietro queste pagine vocative e ardenti, si indovina un Audisio più misterioso, avido di penetrare i segreti fisici e biologici dell'Universo, di parteciparvi, di confondervisi, di dissolversi... Dall'Audisio «chiaro e distinto» all'umanesimo fraterno e all'erudizione comunicativa, il suo «doppio» mistico sembra tessere una trama che, appena visibile nelle prime opere, traspare progressivamente" (Maumet 1978: 119, trad. mia).

I cibi sono una verità superiore. Segnano spesso le vere frontiere. A buon diritto si è distinto tra Popoli della birra e Popoli del vino. L'oliva e il suo olio, il fico, la vigna e l'uva spiegano la civiltà mediterranea meglio che un ammasso di documenti storici o di monumenti classificati (Audisio 1935: 188, trad. mia).

Nonostante il rifiuto di una sistematica "teoria dei climi", in *JM* si sottolinea a più riprese l'influenza diretta che l'habitat esercita sull'uomo: condizioni climatiche simili, un comune paesaggio naturale, stesse risorse – mare pescabile, collina coltivabile – renderanno conformi anche attività, usi e costumi della popolazione ("Il mare e il clima continuano ad agganciare gli stessi bisogni agli stessi oggetti di seimila anni fa", Audisio 1935: 172, trad. mia). Audisio schizza l'affresco di un'unica "razza mediterranea", fatta di onesti lavoratori⁶ e grandi conquistatori⁷.

Così considerato, quello mediterraneo appare come un solo grande popolo diffuso su coste diverse, frazionato e ingabbiato dall'astrazione concettuale degli Stati-nazione. Il discorso sulla concezione di *patrie/nation* in Audisio sarebbe lungo e articolato (cfr. Arend 2008); è facile però trovare continue conferme del ruolo aggregante attribuito al Mare Interno, nel segno della vigna e dell'ulivo.

So e ripeto che i paesi del Mediterraneo sono fatti da sempre per aggregarsi l'uno all'altro tanto naturalmente quanto la vigna all'ulivo si sposa. Ci è voluto il nostro senso moderno delle nazionalità, e la sua folle esaltazione contemporanea, per rompere in apparenza questo incanto. Non confondere patria e nazionalismo. Protesto contro «la mar nostre» dei Provenzali, contro «il mare nostro» degli Italiani, cattiva eredità del «mare nostrum» dei Latini. A ognuno il suo, compreso cioè quello degli altri? No, non c'è che un solo Mediterraneo (Audisio 1935: 23, trad. mia).

La diade di vigna e ulivo torna identica altrove ("la vigna e l'ulivo, l'olio e il vino nutrono una stessa carne", Audisio 1935: 64, trad. mia); tuttavia, l'ulivo si abbina altrettanto facilmente con altre piante.

Il viottolo sale verso le alture del Souberyan, tra due muri a secco, costeggiati dagli ulivi prima e dai pini poi. Fra i detriti di pietrisco, il fiore del capperò mette a volte i colori del suo pennacchio. (Audisio 1935: 85, trad. mia).

E ancora:

Questa Cabilia, con le cicogne e gli ulivi, i fiocchi nevosi dei pioppi in primavera, i cespugli di rose [...]. Sotto i terebinti e le querce di Azazga, in prossimità delle radure e delle praterie iridescenti [...] (Audisio 1935: 111, trad. mia).

Toni descrittivi, commemorativi, poetici si alternano in *JM*: è raro trovare resoconti analitici e distesi del paesaggio. Tuttavia, la prosa si muove spesso in una sorta di panoramica orizzontale, ricorrendo all'elencazione. Audisio dimostra infatti un certo qual gusto della precisione tecnica, del dettaglio lessicale: numerosi nomi di piante vengono integrati nella narrazione-descrizione, costituendo una minuziosa campionatura della vegetazione mediterranea.

Bône, o profusione di fiori e di verzure! I sorrisi d'una primavera da bucolica e tuttavia è inverno. Gerani, rose, buganvillee, e sui prati dei pendii quelle screziature disseminate d'oro. E il mare

⁶ "Uomini del Mezzogiorno, presso di voi vado cercando qualcosa di più umano: una razza viva, semplice [...]. Per secoli avete conteso il terreno del ceppo e dell'albero alla pietraia delle lucertole; ogni giorno, a colpi di tramaglio, contendete ancora il contenuto di una cassa collosa di pece ai nascondigli delle rocce sottomarine e siete senza rudezza davanti alle ricchezze, ignorate l'avarizia e l'invidia" (Audisio 1935: 7 trad. mia).

⁷ "Lo stesso soffio passa sui poeti mediterranei. Che il Mediterraneo sia stato la madre delle nostre epopèe, lo si sa, del resto. [...] Il mio disegno non è di provare ma di portare a una qualche riflessione, a una qualche visione corretta: quella dell'avventura dello spirito che trascina in uno stesso vortice di fuoco la chimera degli artisti, dei santi, dei cavalieri erranti" (Audisio 1935: 90, trad. mia).

sventagliato dall'alto da ciuffi di foglie di palma. La necropoli musulmana, con le sue tombe blu, quale distesa di iris selvaggi! Il cimitero dei cristiani, fatto di marmi così puri, quanti gigli, Marcello, dati a piene mani! Bône, biblica e virgiliana, perché non l'ho cantata meglio? (Audisio 1935: 169, trad. mia).

Il frequente ricorso all'elencazione non rende però mai piatto il tono: l'uso di esclamative e interrogative vivifica l'andamento della prosa. Il gusto per l'accumulazione finisce per tradurre una volontà poetica-poietica di nominare tutte le cose, quasi a volerle non solo esprimere ma (ri)creare, in una sorta di cosmogonia mediterranea⁸. Alla base della scrittura di Audisio sta poi un'intelaiatura sonora, che si fa particolarmente evidente in corrispondenza dei passi descrittivi (nell'estratto che segue, fra parentesi tonde, è indicato il conteggio delle sillabe di alcuni versi).

La petite vallée du fleuve (8) qui descend du bourg de Soller à son port (11), quel fleuve de végétations (8), quel verger qui coule et s'écroule! (8) Et le tram se fraie un passage (8) à travers les frondaisons fruitières (9) comme le funiculaire de Capri (11) montant parmi les grappes et les roses (10). Oranges, citrons, grenades, pommes, poires, coings, vigne et maïs, olives et figes... (Audisio 1935: 213).

La piccola valle che scende dal borgo di Soller al suo porto, quale fiume di vegetazione, quale frutteto che cola e crolla! E il tram si apre un passaggio attraverso le fronde fruttifere come la funicolare di Capri che sale tra i grappoli e le rose. Aranci, limoni, melograni, mele, pere, cotogne, vite e mais, olivi e fichi... (trad. mia).

Abbondano le assonanze (*coule/s'écroule; fruitière/funiculaire*), le allitterazioni (*fraie-frondaisons fruitières*), le anafore (*quel fleuve/quel verger*), nonché le unità ritmiche: il tempo scandito dal ricorrere degli ottonari, alternati a novenari, decasillabi e endecasillabi, viene spezzato proprio dall'accumulazione di sostantivi bisillabi e trisillabi.

Pur non essendo oggetto di un'esposizione ragionata e ordinata, la presenza della vegetazione è tuttavia diffusa in *JM*: tanto meno essa è organizzata in una trattazione sistematica, quanto più è dettagliata a livello lessicale e musicalmente impregiosita. Attraverso la prosa audisiana risuona l'amore per la descrizione precisa, concreta, ma cionondimeno viva e ammaliante.

2.3 I porti e le città

Se è vero che "Due isolani sono meno separati da dieci giorni di navigazione che due abitanti di terra da dieci chilometri di alture" (Audisio 1935: 15, trad. mia), l'ingresso nelle città mediterranee non può avvenire che attraverso i porti. Ogni molo è punto di partenza per un potenziabile viaggio e quelli immaginari non contano meno di quelli reali.

Piccoli porti del Mediterraneo! A Tangeri li cantavo già, e li canto ancora, sulla costa dei mari italiani. Trapani, nel mazzo rosato dei mulini, Cherchell [...], Ibiza la Pitica che perpetua il ricordo di Cartagine e Porto Ferraiolo, all'Elba, con i suoi palazzi, e Porto-Vendres la pirenaica e altri. Ce ne sono che sogno solo per averli scorti dal largo: così Rosas, in Catalogna, tutta bianca, rannicchiata in fondo al suo golfo in un incavo di rocce sveltanti, Rosas al sole, sotto le nevi, lontano, della montagna. E tante altre! Piccoli porti del Mediterraneo, il mio amore non sarà mai esaurito, mai posso scendere a terra senza che il mio cuore vacilli. In questi piccoli porti, il commercio è familiare, le grazie fraterne. Vengono a voi alla buona, con le mani aperte, il volto sorridente. Li si abbraccia. Le entrate e le uscite sono qui lente, percepibili per tutti gli occhi, per tutti gli animi (Audisio 1935: 160-161, trad. mia).

⁸ "Lo sanno tutti i poeti, che credono nella forza performativa del linguaggio. Nominare è mettere al mondo, è rendere manifesto quel che è latente. E Audisio insiste a più riprese, in molti dei suoi testi, sull'importanza del nome e della nominazione, cosa che spiega forse questa volontà feroce di 'dire tutto' del Mediterraneo, della sua geografia, dei suoi costumi, della sua arte di vivere, come se volesse esaurirne tutte le virtù senza cessare di enumerarle" (Guedj 2008: 212, trad. mia).

Alle analogie paesaggistiche si sovrappongono quindi quelle antropiche di porti e città. Come la vigna e l'ulivo sono diffusi su tutte le coste del Mare Interno, così si moltiplicano i centri abitati, organizzati in forme architettoniche simili e attorno alle stesse attività lavorative; la sentenza "In queste città musulmane prosegue, sotto il segno del commercio, un colloquio secolare tra la materia e l'uomo" (Audisio 1935: 171, trad. mia) potrebbe essere applicata a tutte le altre città. Di sponda in sponda la presenza umana sembra completare l'attività mitigatrice del Mare, avvicinando estremi solo in apparenza inconciliabili⁹.

Il contesto urbano sembra veicolare una particolare propensione alla *rêverie*: il paesaggio reale è quasi un pretesto, alterabile in un'allucinazione nella quale si mescolano le diverse città del Mediterraneo. Forse è proprio in questo spazio a metà fra realtà e immaginazione che si può realizzare davvero quel *poème lyrique* fatto di analogie ed echi di cui l'autore dice di andare in cerca ("E arrivo a domandarmi se cerco una razza e un'altra razza, o se il mio cuore non sia già conquistato dai luoghi privilegiati che le uniscono tutte in un soave risucchio", Audisio 1935: 133, trad. mia). Il processo è tutt'altro che sistematico e, anzi, si allinea proprio al libero vagare umano e letterario che caratterizza *JM* nel complesso; tuttavia, il ripetersi del meccanismo fa intravedere una sorta di correlazione costante fra spazio reale/spazio mentale, singola città/immaginario urbano mediterraneo.

Marsiglia, terra natale e patria scelta, è il prototipo con cui confrontare tutte le altre città. Non a caso nel testo francese l'autore gioca sul doppio significato di *patron* come *modello, sagoma, maschera* ma anche *padrone*: "Marseille, c'est le patron que j'applique sur les autres cités nautiques et capitales du trafic. Marseille, c'est la Patronne" (Audisio 1935: 47). In italiano si potrebbe rendere con "Marsiglia, è la matrice che applico a tutte le altre città nautiche e capitali del traffico. Marsiglia, è la Madre" (trad. mia).

In questo, come in numerosi altri casi, dal piano della descrizione ci si sposta ben presto a quello dell'immaginazione. L'occhio del poeta-saggista-narratore è in grado di individuare analogie nascoste dietro gli elementi disparati del mondo, di leggere sincreticamente sotto la realtà le tracce di un altrove, dislocato nel tempo o nello spazio.

Nella periferia di Marsiglia, ad esempio, nonostante i miasmi dell'industria, prati e colline svelano un retroscena greco e quasi parnassiano¹⁰. La stessa cosa avviene per i borghi del sud Italia e i centri abitati del Maghreb¹¹, mentre Fez può rivelare punti di tangenza con la Provenza

⁹ "Che si pensi in *Jeunesse de la Méditerranée* e *Sel de la Mer* alle descrizioni di Cadice, di Cordoba, di Marsiglia, dove Gabriel Audisio mostra le affinità tra l'Oriente e l'Occidente, così come i legami tessuti per gli uomini nei tempi. Con tutte le sue forze, sottolinea la possibilità di questa intesa" (Alhau 1984: 82, trad. mia).

¹⁰ "La periferia di Marsiglia, non se ne parla proprio, non la si ama, la si disprezza volentieri... io la adoro. Al contempo brutta e splendida, operaia, industriale, ma potente: un tale contrasto tra la pretesa pigrizia meridionale e il commercio incessante. Invasa di sole e di incendi, di vapori tossici e di rumori inumani, e tuttavia quale oasi, quale pace e quali praterie ancora! La bellezza «classica» dei valloni e il puro disegno delle colline, ridotte al solo crinale, il tratto, con dei ciuffi di pinete, di tanto in tanto: la Grecia. Niente è composto meglio nei migliori Poussin" (Audisio 1935: 54, trad. mia).

¹¹ "Se avevo ancora dubitato che l'Africa, già ritrovata in Spagna, potesse traboccare sul continente Europa, ne sono proprio sicuro dopo averla sorpresa di nuovo sulle rive del Tirreno. I molti livelli di Capri e le vie di Sidi-bou-Said formano nei miei ricordi un'arcata bianca. [...] Quante testimonianze nelle viuzze e l'architettura finiscono per attrarmi irresistibilmente dalla parte della Kasba! Alcuni alloggi di Cagliari sono veramente delle «logge» aperte sulla strada, da dove il passante vede, come un tabernacolo, nella profondità dell'onesta alcova, il letto circondato di tende e di pizzi: queste tranquille dimore sono simili agli antri del piacere licenzioso, ad Algeri, che sbadigliano sulla via Kataroudjil. [...] Non c'è una pavimentazione dove la mia andatura non si commuova, dove il mio passo non ritrovi la materia di un suolo amico. I rosari di ciottoli rotondi della Spagna, i lastricati romani in Sicilia non avevano più segreti per me: ed ecco che tremo della gioia di un bambino a vederle per la prima volta accoppiate in belle geometrie in una strada della Sardegna" (Audisio 1935: 154-155, trad. mia).

e Napoli¹². Spagna e Provenza si sovrappongono nel ricordo¹³, ma soprattutto l'Andalusia svela e anticipa il Maghreb:

Che le Baleari offrano tante analogie con l'Africa del Nord, niente di stupefacente quando ci si ricorda che una gran parte dei coloni algerini è originaria delle isole. Vasi comunicanti, lo scambio si è così ben realizzato che non si sa più se è Palma che deve a Bab-el-Oued il suo mercato ad arcate o Bab-el-Oued a Palma i suoi commercianti d'alfa, la sua anisette. Per Ibiza, il richiamo è ancora più imperioso. La città alta è una vera kasba. Sarebbe difficile provare più fortemente, anche a Cagliari che mi parve esserne così vicina, l'impressione di una città magrebina. Stradine strette e ritorte, scale, ripide rampe fra le case cubiche dipinte col latte di calce, accecanti: un ramo di fico passa al di sopra di un muro, dei gerani strombazzano in rosso su un'aria bianca, dei baccelli di momordiche bombardano i passi. Su una facciata è impresso lo stigma nero della difterite, come una mano di Fatima contro la cattiva sorte. Scalinata di pietra dove si volatilizzano, come a Cirta, le piante di basilico. [...] Anche nella campagna. Le fattorie, col loro portico a tre archi, e il colore bianco, hanno davvero lo stile della «casa coloniale» nella piana della Mitidja. (Audisio 1935: 213-214, trad. mia).

Persino i territori apparentemente più chiusi e arroccati si “mediterraneizzano” attraverso la presenza umana. A un primo impatto, la Corsica appare una terra montagnosa, proiettata sul proprio entroterra roccioso più che rivolta verso il mare, ma proprio gli uomini e le loro opere ne rivelano la vera appartenenza¹⁴. Oltre alla dimensione puramente naturalistica è dunque il sapere tecnico dell'uomo a contribuire alla trasformazione del territorio e, di conseguenza, all'integrazione di tutto il paesaggio. Il Mediterraneo di Audisio è soprattutto *une patrie et des hommes* (Alhau 1984: 80), una patria e degli uomini; le città disseminate lungo le sue coste traducono “la vocazione [...] ad accogliere l'uomo, a dargli la sua propria originalità” (Alhau 1983: 82, trad. mia).

2.4 I fari

Qualunque mappa mediterranea sarebbe incompleta senza i fari, la cui presenza si fa ossessiva in *JM*. Essi compaiono tanto in quelli che sembrano frammenti di discorso, semplici e frettolose annotazioni di viaggio, quanto in passi più distesi e ornati. Disseminati lungo le coste, in corrispondenza o meno delle città, con le loro luci creano un dialogo di echi e risonanze. Funzionano come accumulatori d'elevazione poetica, attirando a sé un altissimo numero di figure retoriche. La presenza dei fari può essere semplicemente abbozzata con rapide pennellate, in cui

¹² “La bellezza dei luoghi, la verità degli esseri, non li ho forse visti regnare insieme su certi «quartieri» della Provenza? Lo stesso a Fez: purezza dell'animo, che impregna l'animo del viaggiatore e lo rinnova. [...] Quale gioia aver potuto ritrovare a Napoli, grazie alla sopravvivenza di tanti piccoli mestieri, alcune immagini piuttosto vicine a quelle di Fez!” (Audisio 1935: 171-172, trad. mia).

¹³ “La polvere, le fabbriche, le rocce di Pinos-Puente mi restituiscono d'un tratto la campagna provenzale, la strada di Aix, il rude passo di Septèmes. E sulle discese del quartiere Albaycin, l'odore caldo dei sassi, l'odore nero dei canaletti, l'odore dei fiori mescolato a quello del sapone da bucato, oh mio paesello di Camoins! Ecco le analogie e le similitudini che ho inseguito e trovato in dieci anni di vagabondaggi mediterranei” (Audisio 1935: 137-138, trad. mia).

¹⁴ “La chiave nord-africana va in tutte le serrature: viali di Bastia simili ai tornanti di Algeri, piazzette con platani a degli angolini di Constantine: ci si rifletteva già nel porto mercantile di Nizza, malgrado il suo italianismo, a causa delle arcate, dei sacchi di pepe rosso, e come qui le culle in vimini, le lanugini di alfe appese... [...] La porta è aperta, il corteo delle somiglianze è in cammino. Tutto si deduce. Da Centuri a Marinca è la costa maiorchina che torna e Pino che restituisce Deià. I calanchi di Piana esaltano i rossi eccessivi dell'Esterel in Costa Azzurra nell'attesa delle tracce insanguinate dell'ematite elbana. La Maddalena si ricongiunge ad Alicante, Algeciras. Le grotte si rinviano degli echi di isola in isola. I moli di Bastia rinascono nella famiglia dei porti, con il rientro di un veliero italiano la cui prua divide dei nuotatori nudi, con una torpediniera francese che saluta i colori e l'alba. I pescatori di Sisco ridiventano degli esseri di carne che parlano di dentici presi con la traina [...]. E ringrazio le onde delle somiglianze che hanno riportato la montagnosa Corsica a galla sul Mediterraneo” (Audisio 1935: 252, trad. mia).

l'accumularsi di frasi nominali, legate in asindeto dalla sola punteggiatura, si alternano a periodi più distesi e simmetrici:

I fari della Punta d'Europa, quelli dell'Africa e quelli di Spagna si parlano, si rispondono, mentre le stelle chiamano a loro seguito le luci cittadine. Mille luci, semola di fuochi, acini di lampade, cappella ardente, perle, ceri, formicolano di fiammelle brevi. (Audisio 1935: 134, trad. mia).

Luci, boe, fari e fanali fissi a cui i mobili, branco fedele, rispondono sul porto e sul mare. Danza di folletti nei prati marittimi, accesi tutti dal faro Botafoch, il butta-fuoco. Richiami, segnali, sguardi. Dita alzate della salvaguardia, visi luminosi dei salvatori. Si direbbero i begli occhi dei levrieri di qui. La nave tonneggia, parte da Ibiza. Il corteo dei fuochi mormora per lei una cantilena di sicurezza dondolando sui passaggi pericolosi. (Audisio 1935: 216-217, trad. mia).

Qui come altrove la monotonia dell'elencazione viene evitata grazie ad alcune figure di suono, in particolare assonanze (*lampes/ardentes; perles/cierges/brèves* nel primo; *fixes/mobiles, regards/sauvegarde* nel secondo, oltre alla figura etimologica *sauveur/sauvegarde*) e allitterazioni (*fourmillement de flammes* nel primo; *balises, bouées, phares et fanaux fixes, passes périlleuses* nel secondo). L'architettura del faro è poi trasfigurata attraverso una serie di immagini di derivazione religiosa (*semoule de feux, raisins de lampes, chapelle ardente, perles, cierges, fourmillement de flammes brèves*) o magico-misterica (*danse de farfadets, doigts levés de la sauvegarde, visages lumineux des sauveurs*). L'idea di una salvezza non solo fisica ma anche morale, legata al faro, ricorre anche altrove:

Algeri, quando sono all'ingresso di una delle sue case di ragazze, la notte, quello che mi trattiene, è il lampo, in lontananza, del faro di Matifou, e il suo lungo raggio che viene a spazzare tutti i miamsi di questa cittadella dello stupro. Quale purificazione! (Audisio 1935: 109, trad. mia).

I fari concentrano dunque attorno a sé un alto tasso di immagini e figure retoriche, al punto da diventare spie di una vera trasfigurazione mistica.

E il primo sfolgorio del faro della Giraglia, profumato della vegetazione della Corsica, sei tu che lo riceverai; al primo sorriso del sole su Maiorca prima dei giochi saltellanti dei marsuini, sei tu per primo che risponderai. No, non dormire, veglia e fremi, sempre pronto a ricevere dei raggi dei fari le adorabili stimate. (Audisio 1935: 30, trad. mia).

Qui come altrove, la presenza dei fari dà luogo ad accostamenti di tipo sinestetico (la luce *profuma* di macchia mediterranea); inoltre la costruzione iperbatica, spezzata – inusuale per il francese – tende ad allontanare il complemento oggetto (*les adorables stimates*) dal verbo (*recevoir*) e a creare così una sorta di rallentamento nella prosa. La descrizione dei fari prosegue ornata di metafore (fiori, uccelli, perle, frutti), messe particolarmente in risalto dall'accumulazione, nonché dall'insistenza sul possessivo *mon-mes*, che si contrappone a *leurs*. Le scelte lessicali non sono casuali (il termine *oiselles* rimanda dichiaratamente al registro alto e poetico) e le immagini, tratte dall'iconografia cristiana, tracciano un quadro edenico; sottili assonanze le legano l'una all'altra (*envie-fruits-nuit; oiselles-perles*), mentre un ritmo scandito dal ricorrere di quinari, settenari e ottonari contribuisce a costruire una vera elegia d'amore.

C'est ma richesse, mon envie (8), ce sont mes fleurs et mes oiselles (8), mes perles et mes fruits (5). Les battements de mon cœur (7) font lever dans la nuit (6) leurs ailes de phosphore (5), leurs pétales de feu (6). Je les cueille avec mes lèvres (7), je les chauffe entre mes mains (7); j'en emplis des volières, des corbeilles; je les lâche dans mon ciel d'amour, je fais crouler sur une gorge d'eau leurs noctiluques en colliers. Trésors que j'accumule! Je les connais par leur nom, leur couleur, la portée de leurs signes, et leurs rayons tissent une trame à ma mémoire. Trésor dont je suis cupide! (Audisio 1935: 31).

È la mia ricchezza, il mio desiderio, sono i miei fiori e i miei augelli, le mie perle e i miei frutti. I battiti del mio cuore fanno innalzare nella notte le loro ali di fosforo, i loro petali di fuoco. Li colgo con le mie labbra, li riscaldo fra le mie mani; ne riempio delle voliere, delle gerle; li libero nel

mio cielo d'amore, faccio ricadere su una gola d'acqua le loro nottiluche intrecciate. Tesori che accumulo! Li conosco per nome, per colore, per la portata del loro segnale, e i loro raggi tessono una trama nella mia memoria. Tesoro di cui sono avido! (trad. mia).

In un solo caso il faro convoglia immagini macabre¹⁵: estremo riflesso, forse, della *dualité*, dualismo ma anche doppiezza che per Audisio è cifra tipica del Mediterraneo.

3 GEOGRAFIA NATURALE E GEOGRAFIA UMANA DEL MEDITERRANEO

Seguendo i segnali naturali e architettonici sparsi sulle coste nonché fra le pagine di *JM* si può rintracciare la concezione audisiana dello spazio del Mare Interno, spazio che è, come si è detto, al contempo fisico e concettuale. Il mosaico mediterraneo prende forma grazie all'accostamento di numerose tessere, di cui città, porti, fari, piante, mare costituiscono solo alcuni – seppur importanti – aspetti. Altri elementi interessanti di questo universo potrebbero essere presi in considerazione, come quello delle isole o dei mercati cittadini, punti altrettanto vivi e caratterizzanti.

Al ricorrere di questi *pattern* tematici corrispondono costanti stilistiche. La prosa di Audisio si distingue per il carattere altamente poetico e immaginifico: ogni traversata fra le acque del Mare Interno moltiplica metafore e sinestesie, figure quanto mai adatte a tradurre i legami reconditi che l'occhio del poeta riesce a individuare nella realtà circostante. La presenza di frammenti ritmici, insieme alle numerose figure di suono, contribuiscono a rendere la prosa melodica, nella direzione auspicata dall'autore di una *connaissance lyrique de la Méditerranée* (Audisio 1935: 250).

In questa sede si è particolarmente insistito sulla realtà fisica e umana del Mediterraneo. *JM* contiene solo velati accenni a una prospettiva politica, appena abbozzata nell'ipotesi poetica di una *Province Méditerranée* (Audisio 1935: 21) che mantiene però intatto il suo fascino, specie se si considera il contesto storico in cui è stata formulata.

La verità è che il Mediterraneo dovrebbe costituire una sola «nazione» marittima, e non dovrebbe avere una sola capitale, ma dieci: tutti i grandi porti con le loro franchigie, eletti a «città libere», dai popoli e dalle lingue mescolate. Col suo status internazionale, Tangeri dove vi rispondono in spagnolo quando parlate francese, arabo quando italiano, Tangeri potrebbe darne un'idea. (Audisio 1935: 20, trad. mia).

La *patrie* cui Audisio aspira poggia le sue basi nella realtà geografica del Mediterraneo, ma è soprattutto luogo mentale di disponibilità all'incontro, alla tolleranza, al dialogo¹⁶. È crogiolo di civiltà, generatore dei miti della Grecia Antica e radice imprescindibile dello spazio europeo moderno, bacino talvolta di scontro ma più spesso d'incontro fra popoli cresciuti sullo stesso parallelo. Il rilevamento di corrispondenze fra le rive del Mare Interno e l'auspicio di una federazione mediterranea sovranazionale paiono venati, nel contesto prebellico degli anni Trenta, di un certo utopismo. Tuttavia, proprio questo progetto fiorito in un periodo che, col senno di poi, si svela gravido di foschi rivolgimenti, risulta un'importante e fiduciosa testimonianza di universalismo, come cantato nella poesia conclusiva di *Hommes au soleil* (1923).

¹⁵ “I fari, così in pena, ruotano male, uno come un cuore sanguinante, l'altro come l'ovale spasmodico di un sesso verde e si vede sotto il vetro un torace di scheletro” (Audisio 1935: 107, trad. mia).

¹⁶ “Eternità del mare e giovinezza del Mediterraneo sono, per Audisio, delle parole che hanno la virtù di un programma, di una filosofia, e la risonanza del leitmotiv. Esprimono la fede del poeta nella missione civilizzatrice del mare. [...] Gabriel Audisio l'ha capito bene, lui che non ha smesso di considerare che quelli che rispondono all'appello del mare arricchiscono le loro conoscenze, dando alla loro umanità una sensibilità tanto più generosa in quanto questa ha sfiorato altre filosofie e altri costumi” (Harrel-Courtès 1978: 117, trad. mia).

Mon pays,
C'est toutes parts où des hommes.
Mon pays?
Toutes parts où des soleils.
Mon pays?
Cette mer,

Bassin clos
De clarté,
De chaleur.

Il mio paese,
è ovunque dove degli uomini.
Il mio paese?
Ovunque dove dei soli.
Il mio paese?
Questo mare,
bacino racchiuso
di chiarezza,
di calore.

(trad. mia)

4 BIBLIOGRAFIA

- Alhau Max, 1970. "Les îles de Gabriel Audisio", *Sud*, n. 64/65, pp. 22-27.
- Alhau Max, 1984. "Gabriel Audisio, humaniste et méditerranéen", *Marseille*, n. 136, pp. 80-82.
- Arend Elisabeth, 2008. "Épistémologie méditerranéenne de Gabriel Audisio" in Dugas Guy. (s.l.d.), *La Méditerranée de Audisio à Roy*, Houilles, Ed. Manucius. pp. 147-160.
- Audisio Gabriel, 1923. *Hommes au soleil*, Paris, Le Mouton Blanc.
- Audisio Gabriel, 1928. *Héliotrope*, Paris, Gallimard.
- Audisio Gabriel, 1935. *Jeunesse de la Méditerranée*, Paris, Gallimard.
- Audisio Gabriel, 1936. *Sel de la Mer*, Paris, Gallimard.
- Braudel Fernand (s.l.d.), 1977. *La Méditerranée: L'Espace et l'Histoire*, Paris, Arts et métiers graphiques.
- Braudel Fernand, 1949. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin.
- Braudel Fernand. (s.l.d.), 1978. *La Méditerranée. Les Hommes et l'Héritage*, Paris, Arts et métiers graphiques.
- Décaudin Michel, 1978. "Audisio le poète", *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n. 12-13, pp. 13-19.
- Dugas Guy (s.l.d.), 2008. *La Méditerranée de Audisio à Roy*, Houilles, Ed. Manucius.
- Faigre Marc, 1990. "Gabriel Audisio, humaniste méditerranéen et «L'école d'Alger»", in Puleio Maria T. (a cura di), *Letterature e civiltà nei paesi africani di lingua francese*, Catania, C.U.E.C.M., pp. 153-163.
- Gide André. 1972. *Les nourritures terrestres*, Paris, Ed. Folio.
- Gnocchi Maria C., 2008. "L'archipel méditerranéen de Gabriel Audisio" in Imbroscio Carmelina, Minerva Nadia, Oppici Patrizia (a cura di), *Des îles en Archipel... Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Bern [et. al.], Peter Lang, pp. 481-492.
- Grenier Roger, 2003. "Camus, Gabriel Audisio et la Grèce", *Gaïa: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n. 7, pp. 521-532.
- Guedj Colette, 2008. "La Méditerranée solaire de Gabriel Audisio" in Dugas Guy (a cura di), *La Méditerranée de Audisio à Roy*, Houilles, Ed. Manucius, pp. 211-221.
- Harrel-Courtès Henry, 1978. "Gabriel Audisio, le poète, l'écrivain et l'ami", *Marseille*, n. 113, pp. 117-118.

- Matvejević Predrag, 1991. *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti.
- Maumet Robert, "Gabriel Audisio ou le baptême terrestre", *Marseille*, n. 113, pp. 119-120.
- Quilhot Brigitte, 1990. "Un humanisme inspiré par la Méditerranée", *Littératures*, n. 23, pp. 195-202.
- Sabatier Robert (s.l.d.), 1990. "Incessante exploration" in *Histoire de la poésie française XXè siècle*, Vol. 2, Paris, Albin Michel, pp. 634-640.
- Valéry Paul, 1994. *La crisi del pensiero e altri saggi quasi politici*, Bologna, Il Mulino.
- Verheyen Gunther, 2000. "La vision d'une méditerranée pluriculturelle dans la France de l'entre-deux-guerres: Gabriel Audisio entre l'école d'Alger et les Cahiers du Sud", *Letterature di frontiera. Littératures frontalières*, n. 20, pp. 289-299.

« Présence de la Méditerranée » dans l'œuvre de Jean Giono

« The Presence of the Mediterranean » in Jean Giono's work

JACQUES MÉNY

Président de l'Association des amis de Giono

corresponding author: jacquesmeny@wanadoo.fr

ABSTRACT

Born in Provence “by accident”, from a father of Piedmontese origin and a mother from Picardy, Jean Giono is an unusual Southern man who prefers rain rather than shine, winter rather than summer. For lots of readers, his work is a song for his never left native land. Nevertheless, Giono defends the independence of his imaginary from Provence. He is fond of his homeland, whose colours, odours, landscapes, lights meet his sensuality, but he focuses his creative work on the fabrication of a fictional South, a “Giono’s region” such as Faulkner did with his Yoknapatawpha County. Giono defines himself more as a Latin and a Mediterranean than a Provençal. Paradoxically, he needs the mediation of literature to fabricate and further develop his Mediterranean soul: Homer, Greek dramatists, Virgil, *The Arabian Nights* contribute to the construction of “Giono’s world” with his re-writing of the Mediterranean great myths of Arabian, Greek and Latin origin. His vision emphasizes an ancient suspended Mediterranean world, at risk of disappearing because of mechanization. He makes its latest splinters shine in an aesthetic fullness, which preserves its magic. Southern man of Mediterranean culture, Giono belongs to the Mediterranean world, both through his literary imaginary and a feeling of rooting.

KEYWORDS: Giono’s region, Homer, Myths, Provence.

DOI: 10.23760/2499-6661.2018.010

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Mény J., 2018. “« Présence de la Méditerranée » dans l'œuvre de Jean Giono”, in Emina A. (a cura di), *Narrazioni dal Secolo Breve. Ripensare il Mediterraneo, Quaderni IRCrES-CNR*, vol. 3, n. 3, pp. 15-33, <http://dx.doi.org/10.23760/2499-6661.2018.010>

- 1 Une âme de highlander
- 2 Provençal « par hasard » (Carrière 1985 : 89)
- 3 « J'aime ce pays » (Carrière 1985 : 89)
- 4 La mer imaginée
- 5 Une conversion méditerranéenne
- 6 Étapes d'une initiation méditerranéenne
- 7 *Naissance de l'Odyssée* : naissance de l'écrivain
- 8 Un « ordre spécifiquement méditerranéen »
- 9 L'homme méditerranéen
- 10 Conclusion
- 11 Bibliographie
 - 11.1 Publications
 - 11.2 Télévision
 - 11.3 Radio
 - 11.4 Cinéma

1 UNE ÂME DE HIGHLANDER

Né en Provence, Jean Giono se revendique latin, méditerranéen et passe à juste titre pour être un homme du Sud. Mais il est un homme du Sud atypique, un méditerranéen paradoxal et contrarié, qui déteste le soleil, n'aime pas la mer et manifeste une forte attirance pour les pays du Nord et les climats septentrionaux. En 1922, il écrit à un ami : « Je suis né avec une âme de highlander. J'aspire après des fjords et de perpétuelles bruines chuintantes et mes grandes promenades se font surtout l'hiver quand il pleut » (Giono, Jacques 1981 : 31) En 1959, il déclare : « Si je pouvais habiter un pays que j'aime, j'habiterais l'Écosse, c'est un pays que j'aime parce qu'il y a des mystères, il y a des pluies, il y a des brouillards, il y a de grandes étendues vierges et il y a de grands déserts » (Giono 1959).

De l'un des personnages de son roman *Le Bonheur fou*, Cerruti, il fait ce portrait qui est un autoportrait : « Quoique typiquement du Sud au physique comme au moral, Cerruti aimait la pluie, les brumes, les paysages voilés, le froid. Il détestait le soleil, surtout celui qu'on appelle le "grand soleil". Sa mauvaise saison était l'été » (Giono 1977^b : 648). Giono a un goût très vif pour la pluie, le vent, la neige, les orages et les tempêtes, qu'il préfère au « ciel tragique à force d'azur » (1995⁹ : 210) : « La pluie dans la haute sauvagerie des collines dépouillées par le froid chante avec une ampleur terrible de douloureuses histoires tristes et consolantes » (Giono Jacques, 1981 : 31). Avant de la visiter en 1952, il a rêvé de l'Écosse à travers Shakespeare ou Walter Scott et, après l'avoir parcourue, il en gardera la nostalgie jusqu'à la fin de sa vie.

Giono redoute la chaleur et, pendant l'été, il se réfugie dans la fraîcheur des Alpes, dont la seule vue suffit à embraser sa respiration et son sang. Son « goût du bonheur [lui a fait] comprendre que *le soleil est l'ennemi* » (Giono 1995⁸ : 164-165) et, s'il décrit « parfois de grands paysages ensoleillés, c'est toujours pour un événement triste et très dramatique » (Giono, 1990 : 36) : « Le mot Provence fait oublier qu'en réalité, c'est le Sud. On y déteste le soleil comme dans tous les Suds. Les Italiens qui sont railleurs (et connaissent la musique), disent : "Le soleil, c'est pour les Anglais" » (Giono 1995³⁰ : 318). Giono se considère comme « assez profondément italien » (Carrière 1985 : 92) et son attirance irrésistible pour les climats et les paysages du Nord nous apporterait donc la preuve paradoxale de son ancrage méditerranéen. Mais avant d'examiner la « présence de la Méditerranée » dans l'œuvre de Giono, une mise au point est nécessaire sur son refus de voir son œuvre annexée au domaine culturel et littéraire provençal.

2 PROVENÇAL « PAR HASARD »¹

En 1967, à la question d'un étudiant américain : « Est-ce que dans votre œuvre, vous espérez "tisser" une légende de la Provence ? », Giono répond avec un certain agacement :

Pas du tout. Ce n'est pas la Provence du tout. Je ne connais pas la Provence. C'est une région inventée, comme Faulkner a inventé avec le comté de Yokpanatawpha. C'est un endroit inventé, personnel, mais qui n'a rien à voir avec la Provence. C'est comme ça. Ça aurait pu être ailleurs. Je peux habiter demain en Allemagne, à Munich, en Suisse. Je peux vivre en Bulgarie, j'écrirais quand même une *région Giono*, qui m'appartiendrait à moi-même, qui ne serait pas à d'autres, personnelle (Giono 1979 : 57).

Giono défend l'idée qu'il aurait pu écrire « une œuvre à peu près semblable », s'il avait vécu en Chine, au Tibet, au Mexique ou en Écosse.

De manière de plus en plus péremptoire au fil des années, il défend l'indépendance de son imaginaire vis-à-vis du territoire où il est né, où il a vécu, où il est mort et enterré. Cette attitude vise à proclamer l'universalité d'une œuvre, dont il lui est pénible qu'elle ait été si souvent,

¹ Carrière 1985 : 89.

non constamment, subordonnée à sa terre natale. Même vis-à-vis de son éditeur, il lui faut mettre les choses au point. Quand, en 1955, Gallimard met en chantier une édition illustrée regroupant ses premiers romans, il propose d'intituler ce volume : « Romans de la Haute-Provence ». La réponse de Giono est immédiate : « Je n'aime pas *Romans de la Haute-Provence*, avec son air régionaliste... Règle générale: je crois qu'il est mauvais de limiter géographiquement. Si vous ne voulez pas titrer: *Romans* (simplement), on pourrait peut-être titrer: *Romans de la solitude* » (Giono 2015 : 407-408). Giono partage le point de vue de Faulkner, un des écrivains qui ont le plus compté pour lui, quand celui-ci déclare :

Je ne crois pas que la topographie, une certaine topographie produise un écrivain. J'ai essayé de peindre des êtres, en me servant du seul instrument que je connaissais, c'est-à-dire le pays que je connaissais. Je crois avoir le droit de déplacer les choses, ça et là, et de les mettre partout où cela semble devoir faire le meilleur effet (Faulkner 1964 : 41).

L'écrivain Giono n'exprime pas plus la Provence, qu'il n'en est le « produit ». Son pays n'est pas un territoire d'inspiration, mais un matériau qu'il utilise dans son art, comme Cézanne peignant la montagne Sainte-Victoire ou Van Gogh les paysages d'Arles et de Saint-Rémy. Giono a, d'ailleurs, pris plusieurs fois l'exemple de Van Gogh pour expliquer sa propre démarche d'artiste : « Ce qui m'intéresse ce n'est pas le cyprès ou le champ de blé, c'est le cyprès + Van Gogh et le champ de blé + Van Gogh. La marque. Imprimer sa marque » (Giono 1995⁷ : 113-114). Il oppose le champ de blé de l'artiste à celui que contemple le promeneur ou à celui dont l'économiste calcule la rentabilité : « Van Gogh a pris le champ de blé, il s'y est ajouté, et puis il a transformé le tout en une espèce d'autre chose qui est devenue le champ de blé de Van Gogh » (Carrière 1985 : 145). La Provence de Giono est née du même processus de transformation esthétique : « Rien n'est fonction du pays qui est sous mes yeux, et il participe du pays qui est sous mes yeux en passant à travers moi » (Carrière 1985 : 91).

Mais l'étiquette « Provence » colle tellement à son œuvre, qu'elle lui vaut encore aujourd'hui d'avoir ses livres rangés sur les rayons « Provence » ou « Littérature régionale » des librairies et des bibliothèques. Ne soyons pas dupe : la séduction qu'exerce l'œuvre de Giono n'est pas étrangère à l'attrait qu'exerce sur le public cette Provence qu'elle est censée chanter ou peindre et ce malentendu régionaliste a certainement favorisé le démarrage fulgurant de la carrière de Giono à la fin des années vingt. Mais l'écrivain a très vite compris le danger que cette assignation à résidence provençale faisait courir à son œuvre et dès 1938, il concluait l'un de ses textes sur la Provence par cette formule : « Il n'y a pas de Provence. Qui l'aime aime le monde ou n'aime rien » (Giono 1974^d : 234). En 1944, à propos de Virgile, il écrit ceci, qui vaut, bien entendu, pour lui-même :

Il [Virgile] a mis toute sa terre dans ses vers. Oh, pas à la façon des journalistes, des reporters, des photographes, et de ceux qui écrivent dans la réalité, qu'ils disent. Il a mis toute sa terre, l'ayant au préalable broyée soigneusement sur son cœur et réduite en fine poudre d'or, en sève et en fumée de brume, pour qu'il puisse en composer en toute liberté une terre qui sera valable pour toute la terre (Giono 1974^d : 1022).

Ce déni d'appartenance provençale a souvent été incompris ou mal interprété. Ainsi, après la mort de Giono, Henri Bosco écrit dans les pages d'hommage publiées par *Le Figaro littéraire* : « Il nia un jour d'être Provençal. C'était une erreur et j'en ai souffert. Quand on pense à tout ce qu'il doit à son pays natal, à ce que lui doit ce pays, comment ne seraient-ils pas l'un à l'autre et quoi qu'il en ait dit, inséparables ? » (Bosco 1970 : 16).

À propos de cette « région Giono » dont il revendique l'invention, notre écrivain préfère parler de « Sud imaginaire », d'un « Sud inventé, comme a été inventé le Sud de Faulkner » (Carrière 1985 : 91) : « Je dis bien *Sud imaginaire*, et non pas Provence pure et simple... J'ai créé de toutes pièces le pays et les personnages de mes romans. C'était non seulement mon droit, mais mon devoir ; un devoir de l'écrivain (du créateur en général) qu'on oublie trop aujourd'hui » (Giono 1974^j : 1277). Pour Henry Miller, Giono a, comme Faulkner, créé un « domaine my-

thique bien plus proche de la réalité que les manuels d'histoire ou de géographie » (Miller, 1986 : 110).

Que personne ne se risque à comparer cette « terre australe » qu'est la « région Giono » à la Provence que l'on rencontre dans les œuvres d'autres écrivains provençaux – Aicard, Mistral, Daudet, ou Pagnol – que Giono n'aime pas et ne lit guère. Il ne se sent pas de leur famille et leur reproche de donner une vision fautive de la terre et des hommes du Sud, trop anecdotique, d'un pittoresque facile fait pour plaire aux citadins, en un mot folklorique. Il y a chez lui la volonté d'arracher le Sud à sa caricature touristique et mercantile. Pour marquer sa différence, il affirmera que « l'écrivain qui a le mieux décrit la Provence, c'est Shakespeare. » (Giono 1995⁹ : 212). C'est de ce côté-là qu'il se range.

Si son œuvre est victime d'une confusion entre son pays inventé et la Provence réelle, Giono a une explication: « C'est un malentendu créé par le fait que je suis né et que je n'ai jamais cessé d'habiter Manosque » (Giono 1974^j : 1277). Pour tenter de dissiper ce malentendu réducteur, il va donc minimiser ce qui le relie à la Provence, à commencer par sa naissance, affirmant que c'est le hasard qui l'a fait naître dans cette région du sud. Ce qui est exact: il est le fils unique d'un père piémontais, né en France en 1845, mais qui ne sera naturalisé qu'en 1889 et d'une mère d'ascendance picarde, née en région parisienne, dont il a hérité des yeux bleus et des cheveux blonds. Au début de l'un des nombreux textes qu'il a consacrés à la Provence – dont aucun n'est né spontanément et tous ont été écrits sur commande, il faut le souligner – Giono confie: « Ce pays, rien ne me préparait à l'aimer ! » (Giono 1995¹⁰ : 215).

3 « J'AIME CE PAYS »²

Il n'en a pas moins aimé passionnément sa terre natale mais, nuancerait-il, « comme Swann aimait Odette, en se rendant compte finalement que ce n'était pas la femme qui lui convenait, que ce n'était pas son type » (Carrière 1985 : 89). Si la Provence n'est pas son « type de pays », il reconnaît cependant avoir beaucoup écrit sur lui et s'en justifie ainsi : « soit que ses paysages aient servi de décor à mes œuvres romanesques, soit que j'aie éprouvé le besoin de dire simplement la beauté de ce pays sauvage » (Giono 1995²⁶ : 303). Trois mots comptent ici : « décor », « beauté », « sauvage ».

« Décor » : un décor où se joue le drame des hantises et des fantasmes de Giono. Il a trouvé dans les paysages, que la Haute-Provence déployait autour de lui, les éléments qui ont révélé et cristallisé les tendances profondes de son imaginaire. En même temps qu'ils ont favorisé l'émergence de sa pensée, ces paysages lui ont offert un cadre parfait pour exprimer avec une force indépassable son « sens tragique de l'existence »³ et « l'étrange malheur de la condition humaine » (Giono, 1998 : 118).

« Beauté » : Giono est un esthète sensuel et le pays qui l'entoure comble son appareil sensoriel. Il en aime les odeurs, les bruits, les couleurs, les lumières, l'architecture des paysages, les ciels, la végétation, la qualité de l'air. « Il faudra bien qu'un été vous veniez visiter avec moi, longuement, ce pays étrange et inimaginable dans ses détails » (Giono 2015 : 408) écrit-il à son ami Michel Gallimard. Son pays ne cesse de l'étonner par sa « malice inouïe » (Giono 1995⁸ : 147), de le fasciner par sa magie, mais aussi par une mystérieuse étrangeté, qu'il semble être parfois le seul à y voir.

« Sauvage » (Giono 1995²⁶ : 303) : cette sauvagerie inquiétante de son pays lui a fait découvrir dès son plus jeune âge la « peur panique, je dis panique, celle que pouvait avoir les Grecs par exemple, se trouvant tout seuls dans les paysages sauvages de la Grèce » (Ricatte 1971 : 942). La Provence de Giono, avec sa charge d'effroi, de violence et de beauté, d'étrangeté et de baroque est à la fois virgilienne et dantesque, une Arcadie et un Enfer.

Quel est donc ce pays réel, d'où a germé du « Sud imaginaire » de Giono ? Comment se situe-t-il dans l'ensemble méditerranéen, dont il fait partie ? La Provence de Giono se limite à la

² Carrière 1985 : 89.

³ Note autographe de Giono sur un carnet de travail.

seule Haute-Provence, une « terre houleuse qui s'étend des Alpes à la mer » (Giono 1995⁸ : 150), un arrière-pays montagnard, sombre, austère et tragique, tourné vers les Alpes plus que vers la mer, un « haut pays » (Giono 1965) pour reprendre le titre du texte que Giono publiera également sous celui d'*Ennemonde*. Dans son œuvre, Giono privilégie les espaces désertiques où se joue, comme sur une immense scène de théâtre, la tragédie de l'affrontement sans remèdes de chaque être avec son seul et irréductible ennemi : la condition humaine. Dans la mesure où ils présentent eux-aussi de grands espaces solitaires, désertiques, inquiétants et silencieux, le Tibet, l'Écosse, le Gobi, l'Hadramaout, le Nouveau-Mexique, auxquels Giono fait souvent références, auraient tout aussi bien pu faire l'affaire. Dans « le plein large » du plateau « à perte de vue, immense et nu » (Giono, 1971^d : 356), règne « plus que de la peur, du rien » (Giono 1972^b : 419). Ce sont des « territoires sans avenir » (Giono 1974^d : 215), où rien n'a changé depuis le Déluge, où « le temps ne passent que dans les rouages des montres » (Giono 1995⁷ : 102), où les hommes vivent « à peu près dans l'état physique et moral des hommes de la Préhistoire » (Giono 1980 : 765). On y est soumis à la « grande force méchante » (Giono 1971^c : 204) d'une terre de perdition qui vous « tient à sa merci » (Giono 1971^e : 530) et épouvante. Inutile de préciser qu'aucun paysan du pays réel ne s'est jamais reconnu dans cette population archaïque et primitive et que cette vision de son pays a valu à Giono beaucoup d'incompréhension et d'hostilité chez ses compatriotes.

Entre mer et montagne, la « région Giono » se caractérise par le rejet des terres basses, trop prosaïques : « Ce que je déteste, écrit Giono, c'est cette plaine de basse Provence avec les fermiers âpres au gain, avec les champs de primeurs, cette fausse belle, pomponnée de cyprès, mais dans la chair de laquelle il y a autant de fumier que de terre » (Giono, Guéhenno 1991 : 33-34). « Montagnard par nature » (Giono 1976 : 150), Giono « ne regarde jamais du côté du sud-ouest où est Marseille et la mer, cet horrible papier de verre qui gratte les rochers, les corps et les âmes » (Giono 1995^b : 537). Comme lui, la plupart de ses personnages désertent le bas pays avec ses vallées, ses plaines, sa côte, ses villes et ses ports pour prendre de l'altitude et monter vers les hauteurs sublimes du haut-pays de la poésie. Pour l'écrivain, aller à la montagne c'est retrouver la paix des cloîtres, à l'abri du « clapotement des temps modernes » (Giono 1989^c : 333). La solitude et le silence de la montagne lui permettent de renaître après l'effort de la création et de connaître « le grondement énorme de [sa] vie » (Giono 1989^c : 333) : « Rien n'est plus près de mon sang que le vent vif des hauteurs » (Giono 1976 : 150). Tournant délibérément le dos à la mer, Giono serait donc plus alpin que méditerranéen et une part importante de son œuvre est située dans les montagnes du Dauphiné, où l'influence méditerranéenne ne se fait plus guère sentir. Alors, comment peut-on se dire méditerranéen quand on est aussi peu attiré et intéressé par la mer ?

4 LA MER IMAGINÉE

« La montagne est ma mère. Je déteste la mer, j'en ai horreur » (Giono 1995^b : 537), répète Giono. Il reconnaît cependant que « la haute mer, peut-être, a les qualités de la montagne » (Giono 1995 : 537). Quand il dit « mer », il pense surtout au littoral et plus particulièrement à celui du Midi de la France. Prenant pour la première fois la route de l'Italie en 1951, il tient à s'y rendre en passant par les Alpes : « Aborder l'Italie par la mer, c'était l'aborder écorché vif. Il fallait longer d'abord toute cette Côte d'Azur si vulgaire, et suivre ensuite, tout autour du golfe de Gênes, les rivières du Ponant et du Levant » (Giono 1995^b : 538) où « sur cent kilomètres et plus de longueur, on a mis à sécher de la viande humaine » (Giono 1995⁸ : 159). Ce qu'il appelle l'« exotisme méditerranéen » (Giono 1974^f : 658) (filles du bord de mer, soleil et ciel bleu), ce n'est pas pour lui. Giono, qui ne sait pas nager, ni ne navigue, comprend mal le plaisir qu'on puisse prendre à aller en mer et à fréquenter les régions maritimes. Giono éprouvait une affection paternelle pour Michel Gallimard, l'ami de Camus, qui pilotait la voiture où tous deux ont trouvé la mort. Michel était un fervent navigateur et faisait de fréquentes croisières en Méditerranée. Il aimait beaucoup Giono, mais lui reprochait aimablement ses lignes sur la mer au début de son *Voyage en Italien* : « Sur un point cependant je ne suis pas d'accord : la mer ; vous la

traitez avec une belle injustice, mais je ne suis pas assez éloquent pour la défendre. Je me contente de l'aimer » (Giono 2015 : 363).

La mer Méditerranée, ses rivages et ses ports – à l'exception notable de Marseille – n'occupent donc qu'une place limitée dans l'œuvre de Giono et, la plupart du temps, ils n'y sont pas présentés sous un jour flatteur. Est-ce pour cette raison que Giono est moins couramment perçu comme un écrivain méditerranéen que ne le sont Camus ou Audisio, par exemple, et qu'il est avant tout considéré comme un écrivain de la terre, de cette terre de Haute-Provence, qu'il « a annexée à la littérature française » (Braudel 1985), comme le disait le grand historien de la Méditerranée, Fernand Braudel, dans son discours de réception à l'Académie Française.

Et pourtant, Giono est aussi un écrivain de la mer, de la mer au sens large, pas seulement la Mer méditerranée. La mer s'est emparée de son imaginaire dès l'enfance et elle est extrêmement présente dans ses textes, ne serait-ce que dans la mesure où le poète métamorphose constamment les réalités terriennes en images marines. Ce qu'il résume dans une formule : « Je dis *pleine terre* comme on dit *pleine mer* » (Giono 1971^f : 533). Ses descriptions de la Haute-Provence abondent en images et métaphores maritimes : grand large des plateaux, vagues de la terre, houle des collines, flotte des montagnes (souvent comparées à des voiliers). Il voit le troupeau de moutons en transhumance comme une « lourde mer » que « la houle du grand large » porte dans le déroulement de ses vagues de terre » (Giono 1989^a : 104). Quant au plateau du Contadour où, entre 1935 et 1937, se réunissait autour de lui toute une jeunesse attirée par sa personnalité et ses œuvres, voici comment il le décrit : « Le balancement régulier de la terre s'évase autour de vous, comme si le Contadour était un cargo lourdement chargé, enfoncé dans le creux de la houle, tanguant lentement dans ses terres... » (Giono 2006 : 8).

Si la Méditerranée n'était guère familière à Giono, bien que sa vie entière se soit déroulée à moins de cent kilomètres de ses rivages, il en a ressenti la présence avec d'autant plus de force, qu'il a fallu lui fallait imaginer cet « espace interdit » (Giono 2005 : 10), interdit parce qu'il n'avait pas les moyens de voyager et donc de s'en approcher. Il lui fallait se contenter de monter sur les collines qui entouraient sa ville natale, qu'il décrit d'ailleurs « comme un port au fond d'un golfe » (Giono 1971^g : 757). Se souvenant de sa jeunesse, il dira de ses promenades dans ce périmètre limité que « combien pauvres en réalité », elles étaient « riches en imagination » (Giono 2005 : 10). Au-delà de la « houle [...] des collines » (Giono 1971^g : 757), l'horizon était suffisamment bleu pour que l'enfant Giono puisse imaginer la mer.

Toujours pendant son enfance, il lui suffisait d'entrer dans une petite épicerie encombrée de sacs, de jarres, de tonneaux, pour se sentir aussitôt embarqué dans « la cale d'un navire » (Giono 1974^b : 119). Les produits exotiques, les odeurs de poivre, de poisson séché, de café suffisaient à lui faire imaginer que « la mer, déjà, portait le navire » (Giono 1974^b : 119) : « Sous le plancher, l'eau molle ondulait : on la sentait profonde, émue de vents magnifiques » (Giono 1974^b : 119-120). Il n'a pas besoin d'avoir une expérience concrète de la mer et de la vie maritime, pour embarquer vers des destinations inconnues. Giono, qui proclame la « supériorité de l'expression du monde sur le monde réel » (Giono 1995⁸ : 154), n'a besoin que de son imagination et de beaucoup de lectures pour se lancer dans des aventures maritimes extraordinaires et vivre de la vie du marin. Il est un « matelot de la terre » (Giono 1972^a : 166) qui a appris à naviguer dans *L'Odyssée*, où trouvera la matière de son premier roman, *Naissance de l'Odyssée*, auquel je vais bientôt revenir. Dans ce récit maritime et méditerranéen, la mer dont il nous parle est imaginée, inventée à partir d'Homère. En sens inverse, Giono aimait à dire que sur une île déserte, il n'aurait pas emporté *L'Odyssée*, puisque le spectacle de la mer devant ses yeux lui aurait suffi pour imaginer les aventures d'Ulysse.

Rappelons encore qu'il est le premier à avoir donné une traduction française de *Moby Dick* d'Herman Melville, auquel il a également consacré un essai : *Pour saluer Melville*. Ce que Sartre lui reprochait, au prétexte qu'un terrien n'avait pas capacité à « nous parler de cet homme de la mer » (Sartre 1941) et que s'il parlait de la mer, c'était en paysan. Giono avait anticipé la critique de Sartre, en écrivant de Melville : « Il n'est pas plus un écrivain de la mer que ce que d'autres sont des écrivains de la terre. Il est Melville, Herman Melville. Le monde dont il exprime les images, c'est le monde Melville » (Giono 1974^a : 33).

Toute sa vie Giono a lu des récits de navigation en grand nombre et s'est entouré de cartes marines. Il était familier des *Instructions nautiques* et, en 1944, il écrira un grand récit maritime, *Fragments d'un paradis*, un chef d'œuvre méconnu, où il lance ses navigateurs et leurs vaisseaux dans une croisière sans retour à travers l'Océan Atlantique, qui lui est encore plus étranger que la Méditerranée. La mer est donc chez lui imaginaire, littéraire, métaphorique, mais il n'y a guère à douter que la proximité géographique de la Méditerranée, qu'il n'a pas besoin de voir pour en ressentir la présence, ait joué un rôle dans la constitution d'un puissant imaginaire maritime.

5 UNE CONVERSION MÉDITERRANÉENNE

« Le monde Giono » est un sud méditerranéen profond et il arrive à l'écrivain d'exprimer sa fierté d'être méditerranéen. Quand, en février 1937, il découvre avec enthousiasme l'œuvre du dramaturge américain Eugène O'Neill, il écrit dans son *Journal*: « Lu O'Neill sous les oliviers. Magnifique. C'est extraordinaire ! Cet homme me ressemble terriblement. J'avoue que par un certain côté je suis plus pur et plus fort. Mais tout simplement parce qu'au lieu d'habiter l'Amérique, j'habite les bords de la Méditerranée » (Giono 1995^a : 172-173). Ailleurs, il note avoir une méthode de pensée spécifiquement « latine », différente de celle, « spécifiquement américaine », de Steinbeck, Hemingway ou Faulkner, bien qu'il se sente très proche de ce dernier.

Mais quand il écrit que rien ne l'avait préparé à aimer le pays où il est né, Giono signifie clairement que son appartenance au monde méditerranéen n'allait pas de soi, n'était pas dans ses gènes, qu'elle n'est pas une donnée immédiate de sa personnalité et qu'avant de l'aimer, il lui a fallu apprendre à connaître ce monde, où il y était né, où il y vivait et poussait comme une plante, qu'il voyait vivre autour de lui. Mais le contact direct avec le monde sensible méditerranéen ne suffisait pas à lui seul à construire son identité méditerranéenne. Au contraire de Camus qui écrit dans *Noces* : « Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes. [...] Qu'ai-je besoin de Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de lentisques sous mon nez ? » (Camus 1959 : 18) Giono le sensuel a, paradoxalement, besoin de la médiation de la littérature pour se fabriquer une « âme » méditerranéenne et la perfectionner.

Homère, Virgile et les « grands Grecs » (Giono 1995^a : 296) vont être les guides de son éducation méditerranéenne. Ils vont lui révéler le pays, dont il va faire sa patrie esthétique. Comme un étranger, venu d'un point flottant entre Picardie et Piémont et tombé en Provence « par hasard » (Carrière 1985 : 89), Giono s'est converti à la Méditerranée, au cours d'une lente initiation commencée dès l'enfance et dont son premier roman, *Naissance de l'Odyssee*, marque l'aboutissement. L'écrivain Giono est né de la rencontre, du mélange, de la superposition des grandes œuvres de la culture gréco-latine et du paysage méditerranéen qu'il avait sous les yeux, un paysage qu'il va, dans sa création, démesurer aux dimensions d'un espace méditerranéen imaginaire, métamorphoser en « Sud imaginaire », adaptant, transformant, actualisant un héritage méditerranéen venu des sources arabes, grecques et latines : « Je ne connaissais pas la Grèce. J'en avais besoin. Je l'inventais. J'avais à ma disposition des vergers d'oliviers et des terres vallonnées. L'imagination démesurait facilement en valeur spirituelle le bronze des vergers, la rondeur du ciel et les lointains montagneux. Je passais tous mes dimanches à Delphes » (Giono 1974^k : 11). D'où la singularité de sa place dans la littérature de la Méditerranée.

Dans son *Journal*, le 16 janvier 1939, Giono écrit : « Jamais comme aujourd'hui, je n'avais retrouvé la richesse inouïe de mon cœur à l'époque de 1911-1912 dans la première rencontre de ce pays et des grands Grecs » (Giono 1995^a : 296)⁴ :

⁴ L'œuvre de Giono abonde en références, explicites ou implicites, aux héros d'Homère, aux grandes figures de la mythologie et de la littérature grecque : Pan et Dionysos, entre lesquels il partage en deux séries ses premiers ouvrages ; Prométhée, Œdipe, Orphée. Dans ses carnets de travail, combien de fois ne se donne-t-il pas comme consigne d'écriture telles que : Être grec / Faire grec / Rapidité grecque / Rectitude grecque / Tragédie grecque sans rien d'autre.

Lorsque j'allais me promener dans la colline, j'y allais à la suite et comme traînés par eux des souvenirs de mes lectures. J'allais à la recherche des paysages dans lesquels se passaient les drames des personnages qui m'avaient intéressé pendant le courant de la semaine. Je ne connaissais pas la Grèce. J'en avais besoin. Je l'inventais. J'avais à ma disposition des vergers d'oliviers et des terres vallonnées. L'imagination démesurait facilement en valeur spirituelle le bronze des vergers, la rondeur du ciel et les lointains montagneux. Je passais tous mes dimanches à Delphes. [...] Le pays que je voyais autour de moi dans ma solitude correspondait aux textes que je lisais dans Eschyle, dans Sophocle, dans Euripide et s'est établie tout de suite une sorte de communion entre les choses extérieures et les choses intérieures, ce qui m'a poussé à ce moment-là vers le besoin d'expression (Giono 1961).

6 ÉTAPES D'UNE INITIATION MÉDITERRANÉENNE

Dans *Jean le Bleu*, le récit autobiographique de son enfance – où « rien n'était comme je l'ai écrit, où tout cependant est exact » (Giono 1972^c : 1235) – Giono raconte qu'un ancien prêtre, ami de son père, lui avait apporté « un paquet de livres » (Giono 1972^a : 84) : « Il y avait *L'Odyssée*, Hésiode, un petit Virgile en deux volumes et une bible toute noire » (Giono 1972^a : 84). On constate que dans ce souvenir ne filtre que des titres et des auteurs méditerranéens, la Bible comprise. Le romancier poursuit le récit de cette initiation, où les deux épopées d'Homère vont peu à peu édifier un moi nouveau chez l'enfant qu'il était, lui révéler sa sensualité et préparer le terrain d'où va naître son « moi créateur » (Durand 2000 : 238).

Au cours de vacances chez un berger de Corbières, petit village voisin de Manosque, il est rejoint par l'« l'homme noir » (Giono 1972^a : 88), qui lui lit *L'Odyssée*, puis lui met *l'Illiade* entre les mains : « Je lus *L'Illiade* au milieu des blés mûrs. On fauchait sur tout le territoire. Les champs lourds se froissaient comme des cuirasses » (Giono 1972^a : 94). Les gestes des personnages d'Homère se confondent bientôt avec ceux des ouvriers agricoles provençaux ; la moisson se transforme en un combat épique. L'enfant est à la fois dans le livre et dans le paysage, qui ne font bientôt plus qu'un : « Cette bataille, ce corps à corps danseur qui faisait balancer les gros poings comme des floquets de fouet, ces épieux, ces piques, ces flèches, ces sabres, ces hurlements, ces fuites et ces retours, et les robes de femme qui flottaient vers les gerbes étendues : j'étais dans *l'Illiade* rousse » (Giono 1972^a : 95). La voix de « l'homme noir » fait pénétrer les mots d'Homère dans l'enfant « jusqu'à l'amande » (Giono 1972^a : 96) : « Sa voix m'impressionnait non pas comme un son, mais comme une vie mystérieuse créée devant mes yeux. Je pouvais fermer mes paupières, la voix entraînait en moi. C'est en moi qu'Antiloque lançait l'épieu. C'est en moi qu'Achille damait le sol de sa tente, dans la colère de ses lourds pieds. C'est en moi que Patrocle saignait. C'est en moi que le vent de la mer se fendait sur les proues » (Giono 1972^a : 96).

À seize ans, Giono décide d'abandonner ses études au collège pour gagner sa vie comme employé de banque et apporter ainsi un secours financier nécessaire à ses parents, dont il vient de comprendre la précarité de la situation matérielle. Il s'accroche aux livres, qui lui permettent de trouver ce qu'il appelle des « chemins de fuites » (Giono 1986 : 20). Ses moyens financiers limités lui interdisent les auteurs contemporains trop chers et il se dirige vers des éditions bon marché, en particulier les « Classiques Garnier » : « Je pouvais me payer Homère, Virgile. Avec 19 sous, vous aviez Cervantès, Shakespeare, Eschyle, Aristophane, César. C'était magnifique. Alors là ce n'est pas un seul livre qui m'a comblé, mais brusquement l'appétit de lecture, une mine d'or inépuisable » (Giono 1968).

Ajoutons Théocrite et *Les Mille et une nuits* et nous aurons le socle de la culture autodidacte de Giono qui, d'une orientation imposée vers les grandes œuvres classiques, va se faire une chance.

La littérature vient donc en premier. Dans un second temps, le texte investit le paysage et voici Giono marchant maintenant « dans de somptueux vergers grecs » (Giono 2005 : 10) : « J'entends par là, dit-il, qu'ils étaient vergers d'oliviers, sur des collines sèches, dans les pou-

droiements du soleil » (Giono 2005 : 10). Ainsi se constitue un imaginaire méditerranéen au « second degré » : « J'étais dans un état second qui me permettait de voir Ulysse dans le marchand de cochons qui venait déposer des fonds à mon guichet de la banque. Je mélangeais les thèmes anciens et les modernes. Je vis qu'ils s'exaltaient. Je composais l'expression du monde dans cette lumière » (Giono 1974^k : 14.). Quand Giono écrit de Virgile qu'il est fait des oliviers, des yeuses, des pins de son pays, lui Giono est fait d'oliviers, d'yeuses et de pins très semblables, mais vus à travers le regard de Virgile, « prophète et guide » (Giono 1974^g : 1054). C'est ainsi que la mer s'invente à travers les images de *L'Odyssee*. Dans *Naissance de l'Odyssee*, Giono écrit d'Ulysse que « son imagination ayant effacé le visage de la terre, étalait, sur ce qui, en réalité, était des champs onduleux, la voluptueuse mer » Giono 1971^b : 118).

Le Sud méditerranéen mythique de Giono est donc celui des humanités gréco-latines, grec d'Homère, Théocrite et Eschyle, latin de Virgile, Ovide et d'Horace. Mais là où un humaniste traditionnel se serait contenté d'une lecture érudite, Giono va aller vérifier la présence des personnages de Virgile⁵ ou d'Eschyle dans les paysages de Haute-Provence, y faire l'expérience sensible des bucoliques virgiliennes, y vivre le drame de Prométhée, qui éveille sa conscience à la condition tragique de l'homme :

Je me suis rendu compte que Prométhée pouvait être enchaîné sur les collines que je voyais là [...] Au moment même où j'ai pu imaginer, sans vautour, que je pouvais être à la place de Prométhée, à ce moment-là, j'estime que j'ai fait un grand pas. Je me suis rendu compte qu'il y avait un élément tragique dans la vie qui n'était plus seulement un élément des livres. Avec le Prométhée dont le vautour mangeait le foie, je me suis rendu compte qu'on courait un très grand danger à vivre. Pour moi, puisque j'étais sans Dieu, ce qui me paraissait le plus terrible, c'était de se bagarrer contre la vie. Le vautour, c'était la vie elle-même, et moi j'étais le petit Prométhée, le tout petit Prométhée dont le vautour pouvait manger le foie. Mon foie était dévoré par la vie (Giono 1990 : 137).

Entendons ici par *la vie*, le « visage triste de réalité aux longues dents » (Giono 1971^h : 794), prosaïque et médiocre, dévoratrice et castratrice, que Giono va passer sa vie, son temps et son œuvre à désertier en inventant avec ses mots un *contre-monde* fictif, espace d'expression et d'invention de l'artiste qui, dit-il, est par nécessité un menteur, car « la littérature, l'expression de l'art, est un mensonge » (Giono 1990 : 78). À travers Ulysse, « le divin menteur » (Giono, Jacques 1981 : 9), Giono va faire de l'imagination créatrice le sujet de son premier roman, qui est le manifeste fondateur de toute son œuvre. Une fois son identité méditerranéenne établie sur les œuvres des « grands Grecs » et de Virgile, son « guide » latin, Giono peut prendre son envol et nous faire assister, avec *Naissance de l'Odyssee*, composé entre 1925 et 1927, à sa propre naissance comme écrivain. « L'imaginaire méditerranéen inaugure le périple de l'œuvre, la plus étrange Odyssee et la plus imprévisible : celle d'une écriture qui, d'emblée, fait l'expérience de son propre mensonge » (Durand 2000 : 239) », observe Jean-François Durand.

7 NAISSANCE DE L'ODYSSÉE : NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN

En septembre 1919, après trente mois passés au front, Giono retrouve son emploi à la banque, mais les circonstances font qu'il va pendant quelques mois occuper un poste à la conservation des titres dans le sous-sol d'une agence de Marseille. Ses maigres ressources lui interdisent « formellement la terrasse de café, le cinéma, le tramway » (Giono 1971^k : 845). Restent les promenades à pied, le dimanche après-midi, dans les « collines de pierres pures, blanches, hautes, pleines de soleil » (Giono 1974^l : 391) des environs de Marseille. Là, il relit *L'Odyssee* et les Tragiques grecs face à la mer. Des hauteurs qui dominent le rivage, « on peut imaginer facilement les splendeurs primitives » (Giono 1995² : 42) et dans ces lieux, « la lecture d'Homère

⁵ Giono confie que Virgile, avec ses *Bucoliques* et ses *Géorgiques* lui ont révélé la poésie : « Il était là devant moi, le noble, l'immense et le joyeux ! Je ne pouvais pas me tromper sur le sens de ce que je voyais, c'était expliqué deux fois, par la chair et par l'esprit. Il n'était pas possible de douter du poète ; à mesure qu'il parlait, il semblait qu'un miracle, jetant ses mots sur la terre, faisait éclater toute la vie pastorale » (Giono 1974^h : 1054).

s'impose, qu'il s'agisse, bien entendu, de l'*Odyssée*, mais également de l'*Illiade* ; ces roches nues, ce ciel cru, cette mer amère et parfois les bourrasques d'un vent blanc parlent tout naturellement de combats héroïques » (Giono 1995² : 42-43). Mais à peine revenu de combats de la Grande Guerre, Giono préfère l'aventure aériée de *L'Odyssée* à *L'Illiade* guerrière : « *L'Illiade*, c'était le feu et le sang, c'était rouge », tandis que *L'Odyssée*, « c'était bleu, c'était vert, c'était dans les grands vents, c'était le vent, c'était l'effet des espaces et pour moi c'était très important parce que j'étais enfermé dans une banque où je travaillais toute la journée et, par conséquent, j'avais besoin d'espace ; j'avais besoin de cet espace spirituel, que je trouvais dans *L'Odyssée*, que je n'aurais pas trouvé dans *L'Illiade*. » (Giono, 1971¹, 814-815).

Dans la préface qu'il donne à *Naissance de l'Odyssée*, en 1930, Giono écrit que ce premier roman aurait pu tout aussi bien s'intituler : « *Présence de la Méditerranée* » (Giono 1971¹ : 844). Il se souvient – souvenir ou invention peu importe – qu'il en a entrevu le projet de ce roman devant ces « petits ports de pêcheurs d'où jamais aucun pêcheur ne part » (Giono 1971^k : 846). Le regard vers le large, il se sert du Château d'If, de Pomègue et de l'île Maire au large de Marseille, pour imaginer les îles où accoste Ulysse : « Le vent, pour être grec, n'avait qu'à être baptisé le Notos. La colline, qui me servait à la fois d'assiette et de piédestal, avait la blancheur tragique et le parfum des terres que foulent les dieux » (Giono 1971^k : 846). Le reste de la semaine, enfermé dans son sous-sol, il continue à rêver aux « aventures d'Ulysse à [sa] façon, avec les moyens du bord » (Giono 1971^k : 846), un Ulysse qu'il voit comme « un Méridional imaginatif, hâbleur, peureux, traqué par les événements, un méridional sensuel et poète, qui invente la poésie pour s'inventer des voluptés » (Giono 2004 : 17). Ainsi invente-t-il la fiction d'une genèse de *L'Odyssée*, qui est celle d'« un mensonge » (Giono 2004 : 18) : « J'ai acquis la certitude que le subtil, au retour de Troie, s'attarda dans quelque île où les femmes étaient hospitalières, et qu'à son entrée à Ithaque, il détourna par de magnifiques récits le flot de colère de l'acariâtre Pénélope » (Giono, Jacques 1981 : 103). Le projet évolue et Giono nous montre Ulysse s'inventant des aventures, qu'il raconte à des bergers dans une auberge, puis à d'autres tout au long de son long périple de retour, et comment « de halte en halte, Ulysse retrouve dans la bouche de tous, son mensonge passé par tous les mensonges des autres » (Giono, Jacques 1981 : 109). Vient un soir où, à Mégalopolis, Ulysse entend un aède aveugle, qui n'est autre qu'Homère, chanter l'odyssée d'Ulysse. Le voici en face de son propre mensonge, confronté à un autre Ulysse : celui de l'épopée homérique. Son « mensonge démesurément grossi » (Giono 2004 : 18), est parvenu à Ithaque avant lui. Il lui vaut un accueil triomphal et le désir retrouvé de Pénélope. Quand, en 1930, Giono rencontre Victor Bérard, qu'il a beaucoup lu pour écrire son roman, il avoue au « grand juge en matière odysseenne » ce qu'il pense être un « crime » contre Homère (Giono 2004 : 16) et Bérard lui confie : « Ça s'est probablement passé comme ça » (Giono 2004 : 17).

Grand lecteur de Giono, qu'il mentionne plusieurs fois dans ses ouvrages sur la Méditerranée, Fernand Braudel aimait cette genèse fictive de *L'Odyssée* : « Jean Giono et Gabriel Audisio imaginent, chacun à leur façon, que *L'Odyssée* n'a cessé de se raconter ainsi d'un port à l'autre, d'une taverne à une autre, qu'Ulysse vit toujours parmi les marins de Méditerranée et que c'est dans le présent, dans les fables que l'on peut entendre de ses oreilles qu'il faut comprendre la genèse et l'éternelle jeunesse de *L'Odyssée*. J'avoue que j'aime ces hypothèses poétiques et vraisemblables » (Braudel 1977 : 61).

Le don d'invention, la puissance d'affabulation, l'art du conte appartiennent au « génie méditerranéen ». Giono, qui possède ce don et cet art à un degré rare dans la littérature française, sait que son génie propre est en cela profondément méditerranéen. Shéhérazade du roman moderne, ne compare-t-il pas le « véritable romancier » à « l'ancien conteur arabe qui se tenait au coin d'une rue, joignait ses doigts en forme de lotus et disait : "Il était une fois..." » (Carrière 1985 : 155). Dans un texte intitulé *Arcadie ! Arcadie !* (1953), il fait, avec humour, son propre portrait en marin de la Méditerranée : « Qui n'a jamais assisté à une tempête, à un typhon ou à un cyclone peut en demander le récit à un marin de la Méditerranée qui n'en a jamais vu non plus mais les a très bien imaginés » (Giono 1995⁸ : 161). « Tous les monstres de la Méditerranée sont sortis de ces histoires » (Giono 1995⁸ : 166), que les marins racontent le soir au retour de la pêche : « C'est pourquoi il y a des sirènes et des chevaux marins dans cette mer » (Giono

1995⁸ : 166). Les heures passées sur la mer « en contact avec le mystère, même (surtout) si on ne voit rien, excite les facultés créatrices » (Giono 1995⁸ : 166). Souffrir « à seule fin de ramener quelques kilos de soupe à poisson » (Giono 1995⁸ : 167) est dérisoire : « Ramener un monstre était plus logique ; le ramener en paroles et en récits était plus commode que de le ramener en chair et en os. C'est pourquoi le folklore marin provençal est plus riche que l'étal des poissonneries » (Giono 1995⁸ : 167). L'invention poétique – les monstres marins – est tellement plus belle et plus vraie que la réalité prosaïque – l'étal du poissonnier. C'est du mensonge créateur « qu'est illuminé le reste de l'univers » (Giono 1995⁸ : 167), conclut Giono. « La Méditerranée gionienne dans Naissance de l'Odyssée est avant tout une puissance d'illusion. » (Durand 2007 : 247)

8 UN « ORDRE SPÉCIFIQUEMENT MÉDITERRANÉEN »

Mêlant Grèce mythique et Provence réelle, *Naissance de l'Odyssée* est la pierre d'angle sur laquelle Giono va édifier son Sud imaginaire en dépaysant la Provence pour y découvrir une réalité plus profonde et plus poétique. Il en repousse les limites pour lui faire rejoindre un point focal des cultures méditerranéennes. Ce pays sur laquelle les vignes « s'étalent en océan immobile, avec des houles et des rouleaux, des ressacs, des marées [...] on comprend bien qu'un pays de ce genre ne s'arrête pas à la mer et se prolonge jusqu'au grand large » (Giono 1995⁸ : 158), jusqu'à « un point non indiqué sur les cartes où l'Égypte, la Judée, l'Afrique et la Provence se rencontrent et se mélangent. Il doit y avoir là un léger tourbillon, une sorte de cœur » (Giono 1995⁸ : 158-159). « Qu'est-ce que la Méditerranée, écrit Braudel ? Mille choses à la fois. Non pas un paysage mais d'innombrables paysages. Non pas une mer mais une succession de mers. Non pas une civilisation mais des civilisations entassées les unes sur les autres » (Braudel 1977 : 7). Pour Giono, la Provence est partie prenante de cet empilement de civilisations, dont il a nourri son œuvre. Elle est imprégnée d'Afrique et d'Orient autant que de Rome et de la Grèce ; elle appartient à cette « civilisation très ancienne qui a inventé tous les dieux, toutes les vertus et tous les péchés mortels » (Giono 1995⁸ : 165). Contrairement à la conception en vogue dans les années trente, entre autre chez Maurras, d'une Méditerranée limitée au seul arc latin de son rivage nord et d'une histoire européenne exclusivement sous influence gréco-latine, Giono a compris que la civilisation méditerranéenne était faite de toutes les cultures du pourtour méditerranéen sans restriction. Une fois n'est pas coutume, voici Giono d'accord avec Camus, qui écrivait, en 1937 : « Ce qu'il y a de plus essentiel dans le génie méditerranéen jaillit peut-être de cette rencontre unique dans l'histoire et la géographie entre l'Orient et l'Occident » (*Albert Camus éditorialiste à L'Express*, 1987, Gallimard). L'idée peut nous sembler évidente aujourd'hui, mais Giono y ajoute cette touche très braudelienne, que « ce n'est pas par-dessus cette mer que les échanges se sont faits, c'est à l'aide de cette mer » (Giono 1995²³ : 291) : « Mettez à sa place un continent et rien de la Grèce n'aurait passé en Arabie, rien de l'Arabie n'aurait passé en Espagne, rien de l'Orient n'aurait passé en Provence, rien de Rome à Tunis. Mais sur cette eau, depuis des millénaires, les meurtres et l'amour s'échangent et un ordre spécifiquement méditerranéen s'établit » (Giono 1995²³ : 291),

Dès ses premiers essais de prose poétique au début des années vingt, Giono convoque – même si ce ne sont pas les seules – la plupart des cultures méditerranéennes, dont il n'a, répons-le, qu'une connaissance livresque, qui n'est pas toujours exempte des clichés de son temps. Il les fait affluer vers Manosque, sa petite ville natale, qui devient le point de convergence imaginaire d'influences historiques et culturelles venues de toute la Méditerranée. Ainsi dans *Parmi les grands gestes du vent*, un poème de 1922, le vent du Sud invite à une rêverie orientalisante :

Quand le vent du Sud monte lécher les neiges sur les Alpes, il souffle chez nous avec une forte odeur d'Afrique. On connaît en le humant, qu'il a effacé là-bas des pistes de caravanes, comblé dans les déserts des empreintes de griffes, jeté des étendards de sable bouillant sur les terrasses et battu aux fenêtres tréflées des voiles féminins qui sentent le harem. Dès qu'il arrive, je quitte mes livres et je vais le voir tomber sur nos paisibles lavandes, courir comme un fou sur nos plateaux et

bousculer nos choses familières avec ses gestes d'aventurier et sa grande voix épique [...] Dans la lointaine contrée de Sînn, parmi les jardins de Wakak, le vent d'Afrique a emporté les rondes des Djinns ; à l'aube, il caressa les visages de poix des Touaregs en marche, et, cueillant comme des fumées les invocations au divin scribe sur les sages balcons des minarets, il s'est gonflé une âme arabe. (Giono 2010 : 8-9).

Une veine orientale irrigue très tôt l'œuvre de Giono, où la ligne de partage demeure floue entre la Grèce, Rome et l'Orient des *Mille et une nuits*. Un cortège de Ménades, de faunes, de dieux et de déesses grecs, aussi bien que de djinns, hante ses premières proses poétiques, dont les titres parlent d'eux-mêmes : « Quatre images pour illustrer les aventures d'Hassan Al Bassri » (Giono 1973 : 52-53), « Trois images pour illustrer l'*Odyssee* » (Giono 1971ⁱ : 842), « Dans la parole de Virgile » (Giono 1974^k : p. 21), « Le Noyau d'abricot » (Giono 2011), qu'il qualifie de « petite chose dans le genre mi-grotesque, mi poétique des contes persans » (Giono, Jacques 1981 : 70), « Vers les bosquets d'Akadémos » (Giono 1974^k : 27). *Angélique*, sa première tentative romanesque demeurée inachevée, s'envole de la Provence médiévale des troubadours, pour nous entraîner, à la faveur d'un récit dans le récit, jusqu'au Mont Athos, en passant par les îles Majorque. « Toutes les légendes de la Haute-Provence, écrit Giono en 1938, viennent de trois sources enfoncées dans le temps. Les plus récentes sont de goût arabe. Elles habitent généralement les villages solitaires bâtis au sommet des rochers. [...] On aime le pillard arabe dans ces villages pauvres d'une extraordinaire fierté. [...] Quelquefois, le héros est romain, sans précision, à la limite d'un Romain et d'un Arabe » (Giono 1995²⁴ : 295-296). Les ruelles « étroites [...] sinueuses » des villages provençaux sont semblables à celles des médinas. Giono se souvient avec émotion du temps où sa ville natale, dont il aime souligner les aspects sarrasins, « était encore originaire du sud et ne rougissait pas de ses origines... mangeait des épices, jouait de la guitare, frappait du talon, disait les quatre vérités à haute voix, se jetait à la tête de ses passions... » (Giono 1974^h : 1030). Jean-François Durand, qui a étudié cette veine orientale de l'œuvre de Giono, observe que « les traces de l'Orient, de la Grèce, de Rome, de tous les mondes et modes de vie antiques, permettent de redessiner l'espace, de lui donner une plénitude esthétique qui préserve sa magie » (Durand 2003 : 248). Un peu plus au sud, voici Marseille, où « il est incontestable que l'ombre d'Haroun al Rachid frappe à coups redoublés dans les lambris bourgeois » (Giono 1995² : 40). Encore plus dépaysant, avec une touche de pittoresque romantique, la côte varoise : « Au-delà de Toulon commence une terre très mahomé-tane » (Giono 1995² : 44). « L'œil des femmes parlent de razzia, de Barbaresque et de sérail ; le pas des hommes est un peu turc ; la montagne se fait Taurus en miniature avec ses yeuses, ses chênes-lièges, ses routes de croisades, ses villages où on joue aux boules dans des Kraks des Chevaliers » (Giono 1995² : 44).

Dans son introduction à *La Méditerranée, l'espace et l'histoire* (1977), Braudel s'interroge : comment expliquer que « la Méditerranée hétéroclite se présente dans nos souvenirs comme une image cohérente, comme un système où tout se mélange et se recompose en une unité originelle » (Braudel 1977 : 10). Il avance un élément de réponse : après avoir été un obstacle, la mer est devenue un lien et si la nature a sa part dans cette unité, c'est l'homme qui « a tout lié ensemble obstinément » (Braudel 1977 : 11). Qu'écrit Giono, dix-sept ans plus tôt⁶, dans un texte de commande destiné à un magazine touristique et tout simplement intitulé : « La Méditerranée » : « Cette mer ne sépare pas, elle unit. Aux peuples de ses rivages, bien que de races différentes, de religions opposées, elle impose les mêmes gestes » (Giono 1995²³ : 290). Pour Giono, qui ne croit pas au sens de l'Histoire, « il y a une antiquité vénérable » (Giono 1995⁸ : 134) dans ces gestes qui lient les hommes de la Méditerranée à travers le temps et l'espace :

L'Espagnol des sierras montera son âne comme le libanais; le gauleur d'olives du Var frappe son arbre comme le gauleur d'olives de Delphes; on voit près d'Aigues-Mortes les mêmes mirages de chaleur que près d'Alexandrie d'Égypte; les pêcheurs de thon de Carro traînent leur madrague en

⁶ Giono a certainement lu *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (Braudel 1966).

chantant les chansons que chantent les pêcheurs de Tyr ou de Péluse; c'est du même pied, semble-t-il, qu'ont été animés les tours qui ont arrondi les jarres de la Crète et celles des Baléares et de Tanger; en août, Marseille dort comme dormait Carthage; Carthagène fait sécher ses raisins comme Rhodes (Giono 1995²³ : 290).

Si la mer n'explique pas tout, elle témoigne de « l'immense passé de la Méditerranée », « elle resitue patiemment les expériences du passé, leur redonne les prémices de la vie, les place sous un ciel, dans un paysage, que nous pouvons voir de nos propres yeux, analogue à ceux de jadis. Un moment d'attention ou d'illusion : tout semble revivre » (Braudel 1998 : 21). Ainsi, « la barque du pêcheur, qui est encore celle d'Ulysse » (Braudel 1977 : 8). Quand Giono s'émerveille devant les petits ports de pêche méditerranéens, dont « l'abri [...] tient du miracle » (Giono 1995⁸ : 165), il imagine aussitôt que c'est dans de semblables escales « qu'Ulysse a passé son temps (perdu son temps, dirait Pénélope) » (Giono 1995⁸ : 161). Pour l'historien, comme pour le conteur-poète, rien n'est plus actuel que les textes de l'Antiquité, qui nous racontent un monde méditerranéen apparemment immuable, où présent et passé, mythe et réalité, se rencontrent et se conjuguent :

Lorsque j'ai commencé à lire les Grecs, raconte Giono, je les ai lus avec passion. Parce que pour moi, c'étaient de grands romans modernes. J'ai éprouvé cette sensation extraordinaire de lire un roman moderne en lisant Théocrite. [...] Lorsque je lisais dans Théocrite la théorie des vendanges ou la succession des saisons avec l'empreinte qu'elle laisse sur le pays, je voyais cette succession des saisons sous mes yeux, et je voyais le paysan labourer comme il labourait au temps de Théocrite (Giono 1990 : 45).

Dans son texte sur la Méditerranée, Giono revient une fois encore à cette idée :

J'ai longtemps trouvé dans les collines autour de Manosque le décor de l'*Orestie* ; tel vallon au nord de Sainte-Victoire semble avoir été décrit par Sinbad le marin ; ce laboureur est dans Théocrite ou dans Virgile ; ce piègeur de grives est dans l'histoire arabe de Tabari; ce charretier andalou boit à la cruche d'argile comme buvait Haroun al Rachid⁷. Il n'est pas jusqu'aux morts qui ne soient pleurés du même thrène et le vocero a les mêmes inflexions que les gémisséments berbères (Giono 1995²³ : 290).

La vision gionienne privilégie un monde méditerranéen archaïque en sursis, menacé de disparition par la mécanisation et dont il ne reste déjà plus que des traces. Si dans ses essais, il dénonce puissamment la reconfiguration du monde par un progrès technique illusoire, dans ses romans, il résiste et veut faire briller de ses derniers éclats cet ancien monde.

De nombreux textes de Giono instaurent une familiarité imaginaire entre la réalité quotidienne de la vie rurale provençale et « l'antiquité vénérable » (Giono 1995⁸ : 134) de Rome et de la Grèce. L'odeur qui envahit le sous-sol du moulin à huile, où sont pressées les olives, lui fait penser à celle « qui devait emplir les dernières salles du labyrinthe, juste avant d'arriver à l'étable du Minotaure » (Giono 1995⁸ : 137). Si la fougasse, cette galette de pâte à pain saupoudrée de sucre et arrosée d'huile d'olive vierge, est « le meilleur dessert du monde » (Giono 1995⁸ : 141), c'est dans la mesure où, plus et mieux que provençal, Giono « le soupçonne d'être grec » (Giono 1995⁸ : 141) : « Longtemps, j'ai imaginé Ulysse, Achille et même Ménélas nourris de fougasses à l'huile. Il n'y a qu'à Hélène que j'en refuse : elle ne devait pas apprécier cette simplicité. Par contre, je suis sûr qu'Œdipe en a fait ses dimanches [...] Si je trouve au moules marinières l'odeur même de *L'Odyssée*, la fougasse à l'huile sent *L'Illiade*, ou plus exactement, le camp des Grecs » (Giono 1995⁸ : 141-142). Les hommes qui se promènent dans les vergers d'olivier « sont d'aspect lourd et romain ; on les dirait fait pour être César ou pour l'assassiner » (Giono 1995⁸ : 128) et dans le contre-jour du couchant, la silhouette des amandiers essorés par

⁷ Giono écrit cela en 1959, au retour de son unique voyage en Espagne, qui l'a conduit jusqu'en Andalousie.

la poigne de fer du vent, appelle une comparaison immédiate avec « Cassandre, immobile au seuil d'Agamemnon, avant qu'elle ne se mette à crier ; ou Œdipe qui peine sur le chemin de Colone » (Giono 1995⁸ : 148). Dans le processus de transfiguration esthétique de la Provence, Giono sature la réalité d'une mémoire littéraire méditerranéenne, en un mélange indémêlable de réel et d'imaginaire.

9 L'HOMME MÉDITERRANÉEN

Un texte peu connu de Giono nous aide à mieux comprendre son anthropologie personnelle de l'homme méditerranéen: il s'agit du portrait qu'il fit en 1964, du poète espagnol Juan Ramon Jiménez, pour la collection « Prix Nobel de littérature » aux Éditions Rombaldi. Quelques années plus tôt – répondant également à une commande – il avait tiré un scénario de cinéma du poème le plus connu de Jiménez : *Platero et moi*. Pour mener à bien ce travail, Giono avait voulu connaître la région de Moguer en Andalousie, où Jiménez était né et avait vécu. Ce fut son unique voyage en Espagne continental. Le portrait qu'il fait du poète espagnol devient très vite le prétexte de confidences très personnelles d'un homme du Sud nommé Giono :

Ce qu'il [Jiménez] a en propre [...] c'est la tristesse. Non pas un sentiment passager, mais la tristesse-art de vivre. Tristesse virile, et qui, avec l'habileté, deviendra parfois érotique, tristesse du Sud, tristesse des pays et des âmes à soleil, le bleu même, le ciel pur, l'amour, surtout l'amour : tout est pour lui matière à tristesse. Il en vit. (Giono 1995^c : 865).

Jiménez cultive le « besoin de tristesse » (Giono 1995^c : 865) et l'utilise « comme moyen d'existence » (Giono 1995^c : 865). Partant de là, Giono élargit son propos et relève des traits qui apparentent les cultures et les hommes du Sud :

Il est de fait que les peuples à soleil aiment la tristesse. On a beau accumulé accordéons sur accordéons, tarentelles sur tarentelles, le fonds napolitain ou sicilien est sombre. Si l'on va chez les Grecs pour rire, on y rira méchamment. L'Arabe ne rit que ruisselant de graisse, ce qui lui arrive rarement. L'Espagnol a trouvé un art de mourir. Mais, dans la tristesse de Jiménez, il n'y a rien d'espagnol. *Il se sert de son Sud comme d'une lunette d'approche pour regarder des paysages imaginaires, où la forme s'efface, où l'hiver s'installe, où la feuille n'existe que pour faire assister le poète à sa mort* (Giono 1995^c : 866)⁸.

Et nous voici revenu au soleil du Sud que j'évoquais en introduction. La mélancolie de Jiménez, « plus luciférienne qu'on le l'imagine » (Giono 1995^c : 869), poursuit Giono, est de « source arabe » (Giono 1995^c : 869) :

Sa tristesse est solitaire ; elle participe du Hadès, c'est un enfer qui n'a pas besoin de souterrains, le soleil est son couvercle, l'horizon du ciel pur ses parois infranchissables. Seuls les peuples du Nord trouvent le soleil gai ; les peuples du Sud savent qu'il aplatit, qu'il assourdit, qu'il est par excellence le grand escamoteur ; mieux que la brume, il absorbe et fait disparaître les objets et les âmes qu'il enveloppe. Quoi qu'on possède, il vous dépossède. C'est le grand instrument de la solitude, du dépouillement, de la nudité : nudité qui ne s'arrête pas à la peau. Il fait table rase. Il est l'ennemi du concret, le roi de l'immatériel, le maître du mirage. Il ne laisse subsister dans l'homme que ce qui l'assujettit à l'image. De là le recours à l'érotisme ; c'est le seul endroit où il reste un peu de place (Giono 1995^c : 869)⁹.

Giono possède au plus haut degré le sens du « tragique solaire » : « Chaque fois que dans un de mes livres il y a du soleil (qualifié ailleurs de "paon carnivore"), c'est généralement le présage d'un drame abominable, c'est toujours le présage d'un malheur » (Carrière 1985 : 92).

⁸ Souligné par moi. Il y a peut-être là, formulée par Giono lui-même, une des approches les plus justes de son art.

⁹ Suarès exprime un tout autre point de vue : « Le soleil me nourrit. Les hommes nés sur cette terre sont nés dans la lumière et ne peuvent vivre que pour elle... » (Suarès 1993 : 27).

L'invasion de la Provence par le choléra au premier chapitre du *Hussard sur le toit* est de ce point de vue exemplaire. Angelo, le héros du roman, traverse sur son cheval « les splendeurs barbares du terrible été dans les hautes collines » (Giono 1977^a : 256). « Les brouillards de la lumière » (Giono 1977^a : 256) déploient « la tapisserie usée de soleil » (Giono 1977^a : 256) dans la transparence de laquelle flotte et tremble « le dessin resté gris des forêts, des villages, des collines, de la montagne, de l'horizon, des champs, des bosquets, des pâtures presque entièrement effacées sous un air couleur de toile à sac » (Giono 1977^a : 256). Nous voici au cœur de l'une des hantises fondamentales de Giono : la disparition des formes du monde qui représente pour lui la « manifestation la plus horrible de la matière » (Giono 1974ⁱ : 1073). Il faut noter au passage que si le soleil est l'escamoteur par excellence, la neige qui gomme le paysage, rend l'espace indifférencié et fait table rase du monde, engendre le même sentiment de naufrage apocalyptique, de dissolution de l'être¹⁰. Confronté à la blancheur pulvérulente de l'été, comme à celle de paysages effacés par la neige, l'homme, « brusquement obligé d'exister dans un monde sans moyens de comparaison » (Giono 1995⁷ : 96), se trouve privé « de voluptés pour l'œil et pour l'oreille » (Giono 1995⁷ : 96) « Tout espoir en arrière », (Giono 1995⁷ : 96) : nous sommes aux portes de l'Enfer de Dante. Mais sans le soleil noir de la Méditerranée, Giono aurait-il pu exprimer avec une aussi singulière puissance la tragédie de la condition humaine ?

Chez Giono l'inquiétude métaphysique, la conscience du néant de l'existence qu'il nomme « ennui » (Giono 1990 : 58), vont de pair avec « la chasse au bonheur » (Giono 1988^c), la recherche du « divertissement » (Giono 1974^e). Dans la « région Giono », on se suicide abondamment, on assassine allègrement et sans remords. Mais, quand l'être confronté à la conscience de son propre néant, arrive à résister « aux appels les plus mystérieux de la condition humaine » (Giono Jean, 1977^c : 76), à comprendre que « quatre sous d'existence, c'est beaucoup » et qu'« on ne joue pas avec quatre sous d'existence »¹¹, il en trouve la force dans les joies sensuelles que lui procure le monde naturel méditerranéen, car « tous les Latins [sont] prêts à faire n'importe quoi pour être heureux » (Giono 1995⁸ : 163), en commençant par jouir de l'instant, de moments infimes et infinis qui permettent d'habiter toute la profondeur du monde sensible :

Les jours sont faits de milliers de petits moments vivants avec lesquels il faut constamment s'accorder. La Méditerranée (Phéniciens, Grecs, Crétois, etc.) avait divinisé ces moments. Puis on a fait courir le bruit que Pan était mort. C'était faux, les gens avertis n'ont pas tardé à la savoir (Giono 1988^b : 60-61).

La Méditerranée de Giono est moins délimitée par ses frontières géographiques que par ses racines sensorielles. Parmi ces joies sensuelles, j'en retiendrai une particulièrement importante pour Giono et qui symbolise à elle seule le monde méditerranéen : la joie qu'il tire de la culture de l'olivier et de l'huile extraite de son fruit avec sa couleur, son odeur, son goût. Méditerranéen, Giono ne l'est jamais autant que quand il confie : « Nous sommes de la civilisation de l'olive, nous autres. Nous aimons l'huile forte, l'huile verte, l'huile dont l'odeur dispense de lire *L'Iliade et L'Odyssée* » (Giono 1974^f : 645). Aller dans son champ d'oliviers le dimanche matin, « comme les femmes vont à la messe » (Giono 1995⁸ : 128), procure de multiples délices : c'est le lieu où l'on peut jouir du spectacle d'un arbre bien taillé ; « rêver de façon allègre et très légère » (Giono 1995⁸ : 128), où l'on va comme on va comme dans sa bibliothèque « pour oublier la vie ou la mieux connaître » (Giono 1995⁸ : 128). Quand les olives sont lourdes, les récolter une à une, à la main, donne « le même plaisir tactile qu'un louis d'or » (Giono 1995⁸ : 130). Dans son roman *Noé*, Giono décline avec lyrisme toutes les joies qu'il tire du ramassage des olives dans le froid de l'automne :

¹⁰ Un bref échange entre les deux principaux personnages d'*Un roi sans divertissement* illustre cette monstruosité commune à l'été et à l'hiver : « Il y a un village du côté de Mer el-Oued, disait Langlois, c'est pareil – Il n'y a pas de neige, disait-elle. – Non, mais il y a le soleil, disait Langlois » (Giono 1974^c : 483).

¹¹ Dialogue du film *Un roi sans divertissement*, écrit par Jean Giono, réalisé par François Leterrier (1963)

Joie de caresser cette peau poudrée, si douce à la peau de mes doigts. Joie de la matière du fruit, lourde, ovale et violette sous ma main. Joie qui se renouvelle de fruit en fruit, à mesure que j'arrache les fruits de la branche. Joie promise des fruits qui sont encore en bouquets sur les branches, et à laquelle je ne peux pas résister. Je préfère résister au froid, et rester là, et atteindre les fruits, et assouvir cette joie sensuelle, sans fi, et dont le désir est à chaque instant assouvi et renouvelé (Giono 1974^f : 651).

Quant à l'odeur de l'huile qui sort du fruit écrasé sous les meules du moulin, c'est « l'ambrosie des dieux » (Giono 1995⁸ : 136). Voilà à quoi s'accroche la vie et grâce à quoi notre instinct de conservation nous dissuade de faire le « grand saut » (Giono 1977^a : 262) dans le néant, car « les jours sont des fruits et notre rôle est de les manger, de les goûter doucement ou voracement selon notre propre nature, de profiter de tout ce qu'ils contiennent, d'en faire notre chair spirituelle et notre âme, vivre. Vivre n'a pas d'autre sens que ça » (Giono 1974^c : 191).

10 CONCLUSION

Homme du Sud, de culture méditerranéenne, Giono appartient autant au monde méditerranéen par l'imaginaire littéraire que par un sentiment d'enracinement autochtone. Son génie propre le porte moins à la représentation du monde méditerranéen réel qu'à l'expression d'un Sud soumis à sa subjectivité d'artiste, un Sud imaginaire dont « la supériorité sur le monde réel » (Giono 1995⁸ : 154) permet d'illuminer l'univers et d'enchanter l'âme de cet « animal tragique » (Giono 1972^b : qu'est l'homme, en amplifiant ce réel, en le sublimant, tantôt vers la féerie, tantôt vers le tragique. « La Méditerranée des passages et des mélanges » (Durand 2003 : 251) a rendu possible la somptueuse alchimie esthétique, qui a permis à l'écrivain l'invention de son Sud imaginaire et la création d'une œuvre dont la puissance d'envoûtement, de transgression et de transfiguration du réel fait éclater toutes les catégories. Pour conclure, en paraphrasant Giono lui-même, on pourrait dire : « Il n'y a pas de Méditerranée. Qui l'aime aime le monde ou n'aime rien » (Giono 1995⁸ : 120).

11 BIBLIOGRAPHIE¹²

11.1 Publications

- Bosco Henri, 1970. "Un poète de la lune et des astres". *Le Figaro Littéraire*, octobre 19-25, p. 16.
- Braudel Fernand, 1966 [1949]. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin.
- Braudel Fernand, 1977. *La Méditerranée, l'Espace et l'Histoire*, Paris, Arts et Métiers graphiques.
- Braudel Fernand, 1985. Discours de réception à l'Académie Française, 30 mai, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-fernand-braudel>.
- Braudel Fernand, 1998. *Les Mémoires de la Méditerranée*, Paris, Éditions de Fallois.
- Camus Albert, 1959. *Noces* suivi de *L'Été*, Paris, Gallimard.
- Albert Camus, 2017. "La culture indigène. La nouvelle culture Méditerranéenne. 1937", in *Conférences et discours (1936-1958)*, Paris, Gallimard.
- Carrière Jean, 1985. "Entretiens Jean Giono/Jean Carrière", in *Jean Giono*, Lyon, La Manufacture.
- Citron Pierre, 1971. "Notice" à *Naissance de l'Odyssée*, in Giono Jean, 1971^b. *Œuvres romanesques complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 813-840.

¹² Tous les ouvrages de Jean Giono réunis sous le titre *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) seront cités en utilisant le sigle ORC, suivi de l'indication du volume correspondant.

- Durand Jean-François, 2000. "L'imaginaire méditerranéen de Giono dans Naissance de l'Odyssée" in *L'imaginaire méditerranéen*, textes réunis par Pierrette Renard et Nicole de Pontcharra, Maisonneuve & Larose, pp. 238-248.
- Durand Jean-François, 2003. "L'Oriental", in *Jean Giono, le Sud imaginaire*, Aix-en-Provence, Edisud, pp. 237-251.
- Faulkner William, 1964. *Faulkner à l'Université. Cours et conférences prononcés à l'Université de Virginie (1957-1958)*, Joseph L. Blotner, Frederick L. Gwinn (éds) René Hilleret (trad.), Paris, Gallimard.
- Giono Jean, 1965. *Le Haut pays*, lithographies originales de Pierre Ambrogiani, Paris, Éditions d'art les Heures Claires.
- Giono Jean, 1971^a. "Journal", *La Nouvelle revue française* février, n° 218, pp. 45-58.
- Giono Jean, 1971^b. *Naissance de l'Odyssée*, in *ORC I*, pp. 1-123.
- Giono Jean, 1971^c. *Colline*, in *ORC I*, pp. 127-218.
- Giono Jean, 1971^d. *Regain*, in *ORC I*, pp. 323-429.
- Giono Jean, 1971^e. "Peur de la terre", in *Solitude de la pitié*, in *ORC I*, pp. 530-532.
- Giono Jean, 1971^f. "Radeaux perdus", in *Solitude de la pitié*, in *ORC I*, pp. 533-535.
- Giono Jean, 1971^g. "Giono "Présentation de Pan", in *ORC I*, pp. 753-777.
- Giono Jean, 1971^h. *L'Esclave*, in *ORC I*, pp. 779-803.
- Giono Jean, 1971ⁱ [1923]. "Introduction inédite à Trois images pour illustre l'Odyssée", in *ORC I*, pp. 842-843.
- Giono Jean, 1971^j. "Préface à l'édition originale" de *Naissance de l'Odyssée*, in *ORC I*, pp. 843-844.
- Giono Jean, 1971^k. "Préface à l'édition de 1960" de *Naissance de l'Odyssée*, *ORC I*, pp. 845-846.
- Giono, Jean, 1972^a [1932]. *Jean le Bleu*, in *ORC II*, pp. 1-186.
- Giono, Jean, 1972^b [1934]. *Que ma joie demeure*, in *ORC II*, pp. 411-780.
- Giono, Jean, 1972^c [1956]. "Préface de *Jean le Bleu*", in *ORC II*, pp. 1234-1236.
- Giono Jean, 1973. "Premiers poèmes", *Jean Giono : Bulletin* N° 2, pp. 37-54.
- Giono Jean, 1974^a, [1930]. *Pour saluer Melville*, in *ORC III*, pp. 1-77.
- Giono Jean, 1974^b, [1930]. "Le voyageur immobile", in *L'Eau vive*, in *ORC III*, pp. 118-120.
- Giono Jean, 1974^c. "Rondeur des jours", in *L'Eau vive*, in *ORC III*, pp. 191-195.
- Giono Jean, 1974^d, [1941]. "Provence", in *L'Eau vive*, in *ORC III*, pp. 205-234.
- Giono Jean, 1974^e [1948]. *Un roi sans divertissement*, in *ORC III*, pp. 451-606.
- Giono Jean, 1974^f [1961]. *Noé*, in *ORC III*, pp. 607-862.
- Giono Jean, 1974^g. *Fragments d'un paradis*, in *ORC III*, pp. 861-1015.
- Giono Jean, 1974^h, [1960]. *Virgile*, in *ORC III*, pp. 1019-1068.
- Giono Jean, 1974ⁱ, [1973]. *Le Grand Théâtre*, in *ORC III*, pp. 1069-1087.
- Giono Jean, 1974^j [1962]. "Préface de 1962 aux Chroniques romanesques", in *ORC III*, pp. 1277-1280.
- Giono Jean, 1974^k [1924]. "Accompagnés de la flûte", *Jean Giono : Bulletin* N° 3, pp. 21-29.
- Giono Jean, 1974^l, [1942]. "Description de Marseille le 16 octobre 1939", in *L'Eau vive*, in *ORC III*, pp. 380-402.
- Giono Jean, 1976. "La mer", in *Les Terrasses de l'Île d'Elbe*, Paris, Gallimard, pp. 150-156.
- Giono, Jean, 1977^a [1951]. *Le Hussard sur le toit*, in *ORCI V*, pp. 237-635.
- Giono, Jean, 1977^b [1957]. *Le Bonheur fou*, in *ORC IV*, pp. 637-1107.
- Giono Jean, 1977^c [1963]. "Un loup qui s'ennuie", *Jean Giono : Bulletin*, N° 9, pp. 71-76.
- Giono Jean, 1979. "Jean Giono parme de son imaginaire", in *Jean Giono : Bulletin*, N° 12, pp. 54-59.
- Giono, Jean, 1980 [1953]. *L'Homme qui plantait des arbres* in *ORC V*, pp. 753-767.
- Giono Jean, Jacques Lucien, 1981. *Correspondance*, tome I : 1922-1929, Paris, Gallimard.
- Giono Jean, 1986. "La lecture", in *De Homère à Machiavel*, Paris, Gallimard, pp. 17-21.
- Giono Jean, 1988^a. "Les sentiers battus", in *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, pp. 55-58.
- Giono Jean, 1988^b. "Châteaux en Italie", in *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, pp. 60-67.
- Giono Jean, 1988^c. *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, pp. 99-103.

- Giono Jean, 1988^d. “Le laitier”, in *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, pp. 105-109.
- Giono Jean, 1988^e. “Le Zodiaque”, in *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, pp. 139-143.
- Giono Jean, 1988^f. “L’écorce et l’arbre”, in *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, pp. 145-150.
- Giono Jean 1989^a. *Le Serpent d’étoiles*, in *Récits et essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp.65-144.
- Giono Jean 1989^b. *Les Vraies Richesses*, in *Récits et essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp.145-330.
- Giono Jean 1989^c. *Le Poids du ciel*, in *Récits et essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 331-520.
- Giono Jean, 1990. *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard.
- Giono Jean, Guéhenno Jean, 1991. *Correspondance 1928-1969*, Paris, Seghers.
- Giono Jean, 1995^a. *Journal (1935-1939)*, in *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1-308.
- Giono Jean, 1995^b. *Voyage en Italie*, in *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 531-670.
- Giono Jean, 1995^c. “Juan Ramon Jiménez”, *Voyage en Espagne*, in *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 863-883.
- Giono Jean, 1995². “« Il est vain de vouloir réunir... »”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 26-60.
- Giono Jean, 1995⁷. “Ce que je veux écrire sur la Provence (1939) ”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 86-120.
- Giono Jean, 1995⁸. “Arcadie ! Arcadie !”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 121-169.
- Giono Jean, 1995⁹. “« J’ai beau être né dans ce pays... »”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 170-214.
- Giono Jean, 1995¹⁰. “On n’a jamais fini de connaître...”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 215-219.
- Giono Jean, 1995²³. “Méditerranée ”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 290-291.
- Giono Jean, 1995²⁴. “Légende de la Haute-Provence”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 295-298.
- Giono Jean, 1995²⁶. “Sur des oliviers morts I”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 303-306.
- Giono Jean, 1995³⁰. “Maisons en Provence”, in *Provence*, Paris, Gallimard, pp. 317-323.
- Giono Jean, 1998. “Préface à *Le Bon assassin de Anton Coolen*”, in *De Monluc à la « Série noire »*, Paris, Gallimard.
- Giono Jean, 2004. [Sans titre], in Laurent Fourcaut, “Un conférence-lecture de Giono sur *Naissance de l’Odyssée*”, *Jean Giono : Bulletin*, N° 62, pp. 12-24.
- Giono Jean, 2005. “Du catalogue de la nature au catalogue des caractères... ”, in *Jean Giono : Bulletin*, N° 64.
- Giono Jean, 2006. “Géographie du Contadour ”, *Jean Giono : Bulletin*, N° 66, pp. 7-12.
- Giono Jean, 2010 [1922] “Parmi les grands gestes du vent”, *Revue Giono*, N° 4.
- Giono Jean, 2011 [1929]. *Le Noyau d’abricot*, Paris, Grasset.
- Giono Jean, 2015. *Lettres à la NRF (1928-1970)*, Paris, Gallimard.
- Mény Jacques, 2009. “Jean Giono - Henri Pourrat ou l’amitié impossible”, *Revue Giono*, n° hors-série : *Jean Giono - Henri Pourrat. Correspondance (1929-1940)*.
- Miller Henry, 1986. “Jean Giono”, in *Les Livres de ma vie*, Gallimard, p. 110.
- Ricatte Luce, 1971. “Colline Notice”, in Giono Jean, *Œuvres romanesques complètes I* ; Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 927-947.
- Sartre Jean-Paul, 1941. “*Moby Dick* d’Herman Melville. Plus qu’un chef-d’œuvre un monument”, *Comœdia*, N°1, 21 juin, p. 2.
- Suarès André, 1993. *Provence*, textes inédits présentés par Robert Parienté, Aix-en-Provence, Edisud.

11.2 Télévision

- Giono Jean, 1959. Entretien télévisé avec Louis Pauwels, « En français dans le texte », 27 septembre, RTF.

Giono Jean, 1968. Entretien télévisé avec Jean Dutourd.

Mény Jacques, 1995. *Le Mystère Giono*, Arte.

11.3 Radio

Giono Jean, 1961. Entretien radiophonique avec José Pivin, « Tous les plaisirs du jour ».

11.4 Cinéma

Giono Jean, 1963. *Un roi sans divertissement*, film écrit par Jean Giono, réalisation François Leterrier.

Camus e il Mediterraneo. Un desiderio di osmosi

Camus and the Mediterranean Sea. A desire for osmosis

YVONNE FRACASSETTI

Professore di Lingua e Letteratura francese, autore di libri sulle società e le culture del Mediterraneo

corresponding author: yvonne.brondino@hotmail.it

ABSTRACT

This paper attempts to a new reading of Albert Camus' works searching for his particular Mediterranean sensibility and thinking. This may contribute to a reinterpretation of the actual crisis of Western Culture and Civilization, today fallen in the vortex of globalization. Albert Camus shared with other Mediterranean thinkers a loving conception of the world, which leads to an inversion of the rational approach to knowledge: much more than simply stimuli, sensorial perception is now considered as having prominence over thought. The general goal is to show that this intellectual sensitivity, stressed in the Mediterranean experience, can be assessed as a protection from the plagues and horrors that have haunted the 20th century: the arrogance of reason, the oppression of History and of the ideologies at the roots of totalitarianism and fanaticism. In the light of the actual lacerations in the Mediterranean societies, and if we want to secure a future for the next generations, the return of an intellectual sensibility centered in love and solidarity as the engines of human history is no longer utopian, but a sheer necessity.

KEYWORDS: Albert Camus, freedom, history, happiness, intellectual sensitivity, knowledge, love, Mediterranean thought, nature, reason.

DOI: 10.23760/2499-6661.2018.011

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Fracassetti Yvonne, 2018. "Camus e il Mediterraneo. Un desiderio di osmosi", in Emina A. (a cura di), *Narrazioni dal Secolo Breve. Ripensare il Mediterraneo, Quaderni IRCrES-CNR*, vol. 3, n. 3, pp. 35-44, <http://dx.doi.org/10.23760/2499-6661.2018.011>

- 1 Sentire e pensare il Mediterraneo oggi
- 2 Il sentire mediterraneo di Camus
- 3 Dal sentire al pensare
- 4 "Il sole mi insegnò che la Storia non è tutto" (Camus, *L'envers et l'endroit*: 14)
- 5 Pensare il Mediterraneo oggi
- 6 Bibliografia

1 SENTIRE E PENSARE IL MEDITERRANEO OGGI

Il Mediterraneo è oggi un'immagine inflazionata, un concetto sfruttato dalla storia a suo uso e consumo con clichés ormai così logori che non destano più né interesse né emozioni. Dal Mediterraneo culla di civiltà al Mediterraneo 'lago di pace' delle varie politiche mediterranee dell'Unione Europea (Brondino 2014), dal Mediterraneo unità nella diversità di Braudel al Mediterraneo cimitero liquido del XXI secolo, cosa resta oggi, dopo tante speranze e tanti fallimenti?

La rilettura di alcuni scrittori mediterranei del XX secolo, di Albert Camus in particolare, figli di questo mare di mezzo, espressione della natura e della cultura mediterranea, ci può rivelare ancora una visione non inflazionata ed essenziale del Mediterraneo, indicarci una risorsa custodita nel legame che unisce le tre parole chiave della nostra riflessione: *sentire, pensare, oggi*. Vale a dire l'idea che esiste un sentire mediterraneo profondamente legato alle caratteristiche di questa terra (la luce, i profumi, il mare, il nesso viscerale con una natura incisiva), un sentire in grado di modellare l'animo, e che questo *sentire* non si possa dissociare da un *pensare* mediterraneo. Non in senso localistico né in un'ottica ristretta al regionalismo, in una forma di esotismo agli antipodi dello spirito mediterraneo aperto di Camus, ma un pensare l'uomo nel suo rapporto indissociabile con il mondo in cui vive, un rapporto uomo-natura che resiste, più di altri forse, alle influenze ideologiche, alle pressioni omologatrici della politica e dell'economia, ai poteri esterni che strutturano i nostri tempi. Insomma, dalla mediterraneità potrebbe emergere una maggior autonomia di pensiero, un modello di vita legato ad una terra forte dagli accenti intensi e penetranti, una cultura libera che resiste. Se così fosse – e lo è stato per Camus, Biamonti e Giono, per Valéry, Calvino e altri *frères de soleil*¹ – questo forte legame tra vita e natura può ancora insegnarci qualcosa oggi? Proprio *oggi* – terza parola chiave del nostro argomentare – quando la globalizzazione, spostando la centralità del soggetto dall'individuo all'economia, ha scavato un abisso vertiginoso e ha aperto un vuoto sociale e spirituale i cui effetti deleteri sono sotto gli occhi di tutti, la nostra convinzione è che il Mediterraneo possa ancora oggi insegnarci qualcosa.

2 IL SENTIRE MEDITERRANEO DI CAMUS

Il percorso camusiano tra il sentire e il pensare presenta una compattezza tale che si può parlare in Camus di vocazione mediterranea e di *osmosi* con lo spirito mediterraneo. La sua mediterraneità, ovviamente, affonda le sue radici nella patria algerina, nel cuore di una natura mediterranea rigogliosa, generosa, possente che esalta i sensi, un luogo privilegiato dove il sentire si fa acuto e acquista una dimensione spirituale (Fracassetti Brondino 2011).

Nel suo discorso di Stoccolma, alla consegna del premio Nobel nel 1957, Camus sottolinea, oltre alla sua origine franco-algerina, di non aver “mai potuto rinunciare alla luce, alla gioia di essere, alla vita libera in cui [è] cresciuto” (Camus 2010^d: 21). Le prime opere di Camus, *L'envers et l'endroit (Il rovescio e il diritto)* e *Noces (Nozze)* del 1937 e 1938, poco conosciute, traboccanti di un lirismo che esalta la natura mediterranea, pubblicate in Algeria da un aspirante scrittore appena più che ventenne, contengono il segreto del suo percorso, la convinzione che il profondo connubio tra uomo e natura sia alla base di una concezione olistica della vita, di una concezione amorosa del mondo, di una unità, di un'armonia che egli esprime in toni lirici ma che sono portatrici di una dimensione filosofica molto elaborata. Questo segreto, Camus lo rivela nel 1958 quando accetta di ristampare *L'envers et l'endroit* e afferma nella prefazione/confessione:

¹Questa espressione presa in prestito dal volume di Emmanuel Roblès, *Camus, frère de soleil*, indica la comunità dei giovani intellettuali presenti in Algeria negli anni Trenta, che condividevano un profondo attaccamento alla loro appartenenza mediterranea, abbinato ad un umanesimo che li ha talvolta divisi (Dugas 2008 e 2015: 247-271).

Ho camminato molto da quando ho scritto questo libro ma ho progredito poco [...] Un'opera d'arte, per essere costruita, ha bisogno delle forze oscure dell'animo [...] Il giorno in cui ristabilirò un certo equilibrio tra ciò che sono e ciò che dico, potrò edificare l'opera che sogno [...] essa assomiglierà in qualche modo a *Il diritto e il rovescio* e parlerà di una certa forma di amore (Camus 2010^e: 29. Questa traduzione e le successive dell'opera di Camus sono nostre).

Infatti, quando lasciò l'Algeria e arrivò a Parigi nel 1940, nell'*esilio* di Parigi come userà chiamarlo, con “gli alberi neri nel cielo grigio e i piccioni color del cielo” (Camus 2010^e: 910), si dovette confrontare con esigenze artistiche e critiche che gli imponevano di smorzare questa sua frenesia sensoriale e spirituale, di adottare forme espressive più elaborate, più contenute, più rispondenti alle attese di una critica letteraria razionale e esigente. Nascose le sue opere di gioventù, mise un freno al suo lirismo, soffrì di questa costrizione, ma ciò fa parte della ricerca di ogni artista. Si cimentò con molti generi, dal racconto al pamphlet, dal romanzo al saggio, dall'articolo di stampa al dramma teatrale. Piegò la sua arte a tutte le prove e a varie forme di scrittura, dalla concettualizzazione di *Lo straniero* all'epopea umanista di *La peste*, dall'analisi storico-filosofica di *L'uomo in rivolta* al sarcasmo di *La caduta*, o *Il mito de Sisifo*, capolavori che gli valsero il Nobel per la letteratura nel 1957. Ma il successo non bastava a soddisfare Camus: “in realtà ogni sforzo è stato una depersonalizzazione (ogni volta su un tono diverso). Poi, potrò parlare in nome mio” (Camus 2010^e: 1002), confida egli stesso nei suoi diari. Che cosa significa “parlare in nome mio”? Non bastano a spiegare il suo malessere né i dubbi dell'artista né le interpretazioni politiche o ideologiche legate alla guerra d'Algeria². In realtà, da quando ha messo in sordina l'espressione del suo sentire mediterraneo, Camus si fa violenza.

Nel 1958, dopo il Nobel e quindi al colmo del successo, Camus è depresso. Si ritira nella sua casa di Lourmarin in Provenza, dove gli sembra che, allungando la mano, si possa toccare l'Algeria e, nel silenzio, lontano dagli attacchi della critica e della politica, decide di tornare alla verità del suo animo. Ora parlerà “a nome suo” e parlerà di amore, dell'amore per il mondo mediterraneo, quello delle origini percepito nelle opere di gioventù, nelle pagine di *Nozze*. Esse ci dicono che la verità e quindi la felicità stanno nella nostra capacità di sentirci tutt'uno con il mondo e Camus, immerso nella natura mediterranea, comunica questo stato di grazia, con un linguaggio poetico sconvolgente:

Mare, campagna, silenzio, profumi di questa terra, mi lascio penetrare da questa vita odorosa e mordevo il frutto già dorato del mondo, sconvolto nel sentire il suo succo zuccherato e forte colare lungo le mie labbra. No, non ero io che contavo, né il mondo, era solo l'accordo e il silenzio che tra noi, faceva nascere l'amore (Camus 2010^f: 21).

² Camus spese tutte le sue forze per denunciare la miseria e l'ingiustizia, ovunque, e prima di tutto nella sua terra natale, condannando le piaghe della colonizzazione. La ricerca dell'armonia e della pace nella sua Algeria insieme ad un esilio sofferto e ossessivo, il fallimento di ogni suo tentativo per conciliare e ricucire gli strappi perpetrati dal colonialismo non solo costituiscono il contesto storico che fece da sfondo alla sua scrittura, ma sono gli elementi fondanti della sua natura profonda, i riferimenti di un cammino interiore che, al di là delle battaglie del giornalista e dell'opera dello scrittore, sono l'humus in cui si è aperta la via di un'avventura spirituale la cui tensione è il filo rosso di tutta una vita. È impossibile disgiungere il travaglio delle vicende storiche dell'Algeria e dell'Europa dal suo travaglio interiore. Allora perché denunciò le ingiustizie del colonialismo, difese i diritti dei colonizzati, ma non riuscì ad accettare il principio di indipendenza dell'Algeria continuando a battersi per una terza via, la conciliazione? Perché in lui non parlavano le ideologie ma dominavano il senso di una fratellanza sempre possibile, il senso della vita, e la sua apparteneva a quella terra, da generazioni: non poteva concepire “di sostituire un'ingiustizia con un'altra” (Camus 2008^b: 28), né che la Storia dovesse sempre dominare gli uomini. Soltanto dopo il 1989, quando si stemperarono le posizioni ideologiche, si riuscì a interpretare il dilemma di Camus relativo all'Algeria con categorie diverse da quelle meramente politiche. Tuttavia rimane aperta la diatriba e lo hanno dimostrato le contraddizioni e i litigi intervenuti nelle celebrazioni organizzate dal 2010 al 2013 in occasione del cinquantenario dalla morte e dal centenario dalla nascita (Stora, Péretié 2013; Brondino 2015).

L'amore, di cui parla Camus, è l'amore del mondo, emanazione della pienezza mediterranea che lega gli elementi naturali e l'uomo in un tutto. Non può sfuggire la dimensione filosofica esistenziale espressa in queste pagine, pudicamente messe da parte, poi rivendicate come filo rosso di un intero percorso di vita e di scrittura. Solo recentemente la critica ha fatto riemergere la dimensione sensoriale e cosmica contenuta nelle prime opere di Camus:

Camus propone una fenomenologia dionisiaca del corpo e della presenza del corpo al mondo. Il suo metodo consiste meno nel ridurre intellettualmente il reale per farlo rientrare in alcuni concetti che nel restituire un'esperienza sensuale per allargare l'essere al mondo e farla condividere al lettore proponendogli un poco di questo godimento vissuto con il corpo quindi con l'intelletto. [...] In questo 'discorso del metodo' dionisiaco, le verità non si ottengono attraverso deduzioni razionali e soffocamento del corpo ma attraverso profusioni sensuali e sollecitazioni dei sensi: non fare tabula rasa per ottenere una prima certezza metafisica [...] ma una poetica degli elementi e del corpo, del vissuto esistenziale e delle esperienze concrete (Onfray 2012: 107)

Viene rovesciato l'ordine della fenomenologia della percezione che dà precedenza all'intelletto. Per primo, il corpo afferra il significato profondo della vita e del mondo:

Qui (a Tipasa ndr), so che da nessun'altra parte sarò così vicino al mondo [...] mi basta essere nudo e tuffarmi nel mare, ancora tutto profumato delle essenze della terra, andare a lavarle nel mare ed imprimere sulla mia pelle l'abbraccio in cui terra e mare sospira-no, labbra contro labbra, da tempi immemorabili (Camus 2010^f: 15).

Il nuoto, infatti, cioè il massimo contatto del corpo con il mare ha sempre nelle opere di Camus la funzione di ricerca della verità, momento e condizione ideale in cui il corpo nudo si immerge negli elementi (l'acqua e la luce) e percepisce l'universo con un'intelligenza immediata e superiore³. Gli studi filosofici di Camus⁴ e la sua intensa esperienza sensoriale nella natura mediterranea, lo portano "alla convinzione dell'impossibilità umiliante per l'uomo di raggiungere la verità tramite la semplice ragione, la percezione attraverso i sensi [e a credere] che là dove l'intelligenza fallisce, [...] l'intuizione potrebbe riuscire" (Saint-Ygnan 2010: 117).

Nel 1958, dopo il ciclo dei suoi 'assurdi' (*Lo straniero*, *Il mito di Sisifo*, *Caligola*), dopo la ribellione contro le ideologie e la Storia (*L'uomo in rivolta* del 1951), Camus decide di tornare alle prime esperienze sensoriali, alle prime intuizioni, alle origini: sta scrivendo *Il primo uomo* – il suo romanzo autobiografico – quando lo coglie la morte in un incidente d'auto nel 1960; un romanzo in cui il lirismo torna a scorrere come un fiume in piena e che verrà pubblicato postumo nel 1994, 34 anni dopo la sua scomparsa⁵.

³ In *La mort heureuse* soprattutto, in cui il protagonista cerca e trova nel mare il senso della vita e della morte – "Mersault capiva che la sua vita e il suo destino si fermavano lì [...] ora doveva inabissarsi nel mare caldo, perdersi e ritrovarsi, nuotare nella luna e il tepore per tacitare ciò che in lui rimaneva del passato e far nascere il canto profondo della felicità (Camus 2010^e: 160) –, ma anche in *La peste* quando Rieux e Tarrou cercano nel mare, nuotando allo stesso ritmo, l'unione e la forza per combattere l'epidemia e le divergenze (Camus 1989: 231) o in *Le Premier homme* quando i due amici Jacques e Saddock, il Francese e l'Arabo, messi di fronte alle loro irriducibili differenze, decidono di andare a nuotare come per ritrovare nella natura un'armonia inafferrabile nel confronto culturale (Camus 2010ⁱ: 357).

⁴ Occorre ricordare che sin dagli studi universitari, Plotino e Bergson occupano uno spazio preponderante nella ricerca di Camus: "Camus legge Plotino attraverso occhiali bergsoniani e rintraccia nella predilezione del filosofo greco per le immagini, in particolare le metafore di luce, il segno di una maniera diversa e irriducibile di pensare [...] che ha la sua radice emozionale profonda nell'amore dell'uomo e del mondo" (Novello 2013: 111). Più tardi, saranno le teorie di Nietzsche ad alimentare in Camus la lotta contro il nichilismo del XX secolo e sarà la fenomenologia della vita emozionale proposta da Max Scheler a suggerirgli "una trasfigurazione del sistema morale, politico e sociale" attraverso la solidarietà, antidoto al risentimento e all'odio che hanno devastato il mondo contemporaneo, (Novello, 2014: 118).

⁵ Alla morte di Camus, ritrovato il manoscritto di *Le Premier homme*, la moglie Francine e i suoi amici più stretti, viste le tensioni ideologiche e politiche del momento, non ritennero opportuno pubblicare un romanzo autobiografico che affondava le sue radici nell'Algeria coloniale. Soltanto dopo il 1989, quando si abbattono gli steccati ideologici, fu possibile darlo alle stampe.

Il Primo uomo segna una svolta, segna la fine della ricerca speculativa della verità e della conoscenza e inaugura il ciclo dell'amore, come annunciava egli stesso nei suoi "Quaderni", il ritorno "alla forza oscura che per tanti anni l'aveva [...] nutrito senza misura" (Camus 2010¹: 307), alle prime sensazioni dell'infanzia, alla povertà, alla felicità selvaggia dei suoi primi contatti con la natura primitiva del Mediterraneo perché ha intuito che lì, nella luce del sole e nei suoi primi insegnamenti, sta la conoscenza di sé e del mondo (Novello 2015).

Questa sensibilità cosmica accomuna molti scrittori mediterranei; oltre a Giono, Biamonti o Audisio, pensiamo a Montale, Valéry e altri. E in questa osmosi uomo-natura, in questa pienezza del *sentire* essi trovano, oltre la felicità, l'accendersi del *pensiero*.

3 DAL SENTIRE AL PENSARE

È interessante vedere come questa sensibilità mediterranea possa farsi *pensiero* – la seconda parola chiave del nostro discorso. Nessuno forse, più di Paul Valéry, ha portato avanti, oltre l'espressione poetica, l'analisi di questo percorso con tanto rigore scientifico. Appassionato dai meccanismi dell'attività intellettuale, convinto assertore della necessità di sondare i segreti della mente e lui stesso instancabile praticante 'dell'esercizio dell'intelletto' al quale dedicò molte riflessioni, tempo e sforzi, Valéry ci apre, nelle sue Ispirazioni mediterranee (Valéry 2011: 66), a ciò che considera essere stata per lui la fonte primaria della conoscenza: l'esperienza mediterranea, cioè il Mare, il Cielo, il Sole, la loro "azione sulla formazione delle nostre idee" (Valéry, 2011: 66):

Meglio di qualunque lettura, meglio dei poeti, meglio dei filosofi, certi sguardi [...] certe soste sui puri elementi della luce, sugli oggetti più vasti, più fortemente semplici e sensibili della nostra sfera di esistenza, [...] ci educano, ci abitano, ci inducono a sentire senza sforzo e senza riflessione la vera proporzione della nostra natura, a trovare in noi, senza difficoltà, il passaggio al nostro grado più elevato che è anche il più 'umano' (Valéry 2011: 60).

Il sole in particolare, "signore delle ombre", senza il quale non esisterebbero né "la geometria proiettiva" né la conquista della misura del tempo (mediante l'ago delle meridiane, le piramidi o gli obelischi), è non soltanto "il modello di una potenza trascendente" ma costituisce, insieme alla "purezza del cielo, [all'] orizzonte chiaro e terso, [gli] elementi stimolanti di quella sensibilità intellettuale particolare che si distingue appena dal pensiero" (Valéry 2011: 66-68).

Questa idea che l'esperienza sensoriale non solo preceda ma stimoli quella intellettuale e favorisca la nascita del pensiero astratto, conferma il ruolo fondamentale del Mediterraneo, in virtù delle sue caratteristiche fisiche, nel prodigioso sviluppo tecnico e culturale europeo:

Nulla è più mirabile del vedere, in pochi secoli, nascere da pochi popoli sulle rive di questo mare le invenzioni intellettuali più preziose e, fra queste, le più pure: qui la scienza si è liberata dall'empirismo e dalla pratica, l'arte s'è spogliata delle sue origini simboliche, la letteratura s'è nettamente differenziata e costituita in generi ben distinti, e la filosofia, infine, ha saggiato quasi tutte le possibilità di considerare l'universo e di considerare se stessa (Valéry: 73).

Colpisce ritrovare in Camus lo stesso percorso che, dalla purezza, porta alla perfezione della percezione e della conoscenza:

Spuntò una mattinata liquida, splendente, sul mare puro. Dal cielo, fresco come un occhio, lavato e rilavato dalle acque, ridotto da questi lavaggi successivi alla sua trama più fine e più chiara, scendeva una luce vibrante che dava ad ogni casa, ad ogni albero, un disegno sensibile, una novità inattesa. La terra, nel primo mattino del mondo, deve essere sorta in una luce simile (Camus 2010¹: 160).

Luce, trasparenza, una limpidezza che raggiunge pure i cuori. Ai due protagonisti di *La chute* (*La caduta*) che stanno lasciando le brume del nord per recarsi nelle isole greche, Camus lancia un avvertimento: là, dove "nella luce precisa, tutto è riferimento", dove "ci vogliono cuori puri [...]" e

dove, prima di presentarsi, occorre lavarsi a lungo. Là, l'aria è casta, il mare e il piacere limpidi" (Camus 2010ⁱ: 104).

Ed 'essere puri' – precisa Camus – significa "ritrovare questa patria dell'animo dove diventa sensibile il legame con il mondo" (Camus 2010^f: 48).

La bellezza della natura mediterranea è la fonte di questa pienezza, di questa percezione del tutto, di questa osmosi tra acutezza dello sguardo e animo.

Cosa significa? Che il Mediterraneo favorisce il passaggio dalla sensazione al pensiero come affermava Valéry? Che esiste nel Mediterraneo una particolare intelligenza del cuore derivante dalla bellezza e dalla luce? Sicuramente – commenta Maria Teresa Giaveri – che emerge una consapevolezza, origine della conoscenza e del sapere:

La 'contemplazione' del meriggio sereno, non è solo abbandono a un'apoteosi di luce irraggiata e infranta, ma diventa conoscenza, cioè esperienza di scissione: l'io contemplante si percepisce 'altro' dall'oggetto della contemplazione, divenendo consapevole dell'atto stesso del suo contemplare (Giaveri in Valéry 2011: 21).

Sappiamo quanto lo spirito razionalistico dell'epoca, degli esistenzialisti e di Jean-Paul Sartre in particolare, abbia denigrato questa intuizione e l'abbia derisa. È rimasta celebre la sarcastica sentenza del famoso esistenzialista che scambia questa intelligenza del cuore con una vulnerabilità sentimentale: "Lei – scrive Sartre a Camus – è ormai in preda ad una triste dismisura che maschera le sue difficoltà interiori e che lei chiama, se non erro, misura mediterranea" (Sarte 2015: 116).

4 "IL SOLE MI INSEGNÒ CHE LA STORIA NON È TUTTO" (Camus 2010^e: 14)

Quello che la ragione non prende in conto è appunto il legame che unisce sensibilità e pensiero. Secondo Camus – e questa è la tesi che sviluppa in *L'uomo in rivolta* – il razionalismo e lo storicismo hanno accecato l'uomo, gli hanno tarpato le ali, gli impediscono di sentire, di essere se stesso:

Non si può godere del canto degli uccelli nella freschezza della sera – del mondo così com'è. Perché è ricoperto ora da uno spesso strato di storia, che il suo linguaggio deve attraversare per raggiungere (Camus 2010^e: 1011).

Ed eccoci all'*oggi* – terza e ultima parola chiave del nostro percorso, alla crosta della storia cioè alle ideologie che hanno avvelenato il XX sec e offuscato le coscienze al punto di portare gli uomini alle tragedie che conosciamo. Il suo giudizio sul XX secolo è sferzante:

Il comunismo russo, con la critica violenta di ogni virtù formale, porta a termine la rivolta del XIX secolo negando ogni principio superiore. Ai regicidi del XIX secolo seguono i deicidi del XX secolo che vanno fino in fondo alla logica rivoltosa e vogliono fare della terra il regno dove l'uomo sarà dio. Il regno della storia inizia e, identificandosi alla sua sola storia, l'uomo [...] si butterà ormai nelle rivoluzioni nichiliste del XX secolo, negando ogni morale, cercando disperatamente l'unità del genere umano, attraverso una infinita accumulazione di crimini e di guerre [...] Tutto ciò che era di Dio, sarà ormai restituito a Cesare (Camus 2010^k: 170).

La Storia, con la "S" maiuscola, indifferente alla storia di ogni uomo, assetata di potere, ha perso ogni misura e, così, ha smarrito il senso dell'equilibrio tra l'uomo e la natura, la via della felicità. Camus si esprime con una semplicità incisiva:

C'è la Storia e poi qualcos'altro. La semplice felicità, la passione degli esseri, la bellezza naturale. Sono pure radici che la Storia ignora, e l'Europa, perché le ha perse, è diventata oggi un deserto. (Camus 2010^b: 469).

La crosta della storia, sono anche le sovrastrutture dei sistemi sociali e dei sistemi di valore che hanno imprigionato l'uomo in tanti 'doveri' come in una gabbia di ferro (Novello 2010), lo hanno

snaturato al punto da renderlo estraneo a se stesso; è anche il ritmo e il modo di vita imposti dalla società industriale, che hanno allontanato l'uomo dalla sua vera natura, ne hanno fatto un automa indifferente, uno straniero: il prototipo di Meursault, il protagonista di *Lo straniero*, condannato come Sisifo a spingere senza sosta una roccia in cima alla montagna.

Tuttavia Camus distingue l'assurdo 'esistenziale', insito nella condizione umana, nella vita nata per morire, dall'assurdo 'sociale'. Del primo, il filosofo francese ha fatto un punto di partenza (Corbic 2006), una sfida alla quale far fronte, una ragione di più per amare la vita e goderla pienamente. Tutta la sua opera è un'esaltazione alla vita e alla felicità, persino Sisifo condannato a riportare senza sosta il suo *rocher* sulla montagna, finisce per accettare il suo destino umano che non gli appare "né sterile, né futile":

Ogni granello di questa roccia, ogni scaglia minerale di questa montagna buia, in sé, forma un mondo. La lotta stessa verso le cime basta a riempire il cuore dell'uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice (Camus 210^h: 168).

Contro l'assurdo 'sociale' invece, Camus sferra una lotta senza pietà, lo fa essenzialmente ne *L'uomo in rivolta* attraverso una lettura implacabile della storia e della filosofia occidentale, delle successive demistificazioni che hanno portato all'imbarbarimento, alle barbarie dei totalitarismi e delle guerre del XX secolo, al nichilismo, dell'arroganza della ragione e della storia che hanno preteso di ridurre l'uomo al più bieco materialismo, che hanno ucciso insieme la sua spiritualità e il suo sentirsi parte di un tutto, il suo sentirsi scintilla del cosmo.

L'intuizione di Camus è che occorra tornare all'unione fondamentale dell'uomo e del mondo, che la salvezza sia lì, nel ritorno al vero, all'amore:

Questo sole, questo mare, il mio cuore scattante di gioventù, il mio corpo che sa di sale e quell'immenso scenario dove la tenerezza e la gloria s'incontrano con il giallo e il blu. È a conquistare tutto questo che devo dedicare la mia forza e le mie risorse [...] non indosso nessuna maschera, mi basta imparare pazientemente la difficile scienza del vivere che vale più di tutto il loro saper-vivere (Camus 2010f: 17).

Questo ritorno a una fenomenologia della vita emozionale – commenta Novello – “implica una ‘trasfigurazione’ del sistema morale, politico e sociale contemporaneo” (Novello 2014: 118).

5 PENSARE IL MEDITERRANEO OGGI

E questo ritorno non è solo un'intuizione poetica, è un pensiero, una filosofia, anche una scelta di vita con le sue implicazioni a livello politico. Questa idea è maturata lentamente nell'opera di Camus fino alla convinzione che il Mediterraneo abbia ancora un modello da fornire per uscire dal buio. Già nel 1938, nella rivista *Rivages*, scriveva:

Da Firenze a Barcellona, da Marsiglia ad Algeri, un popolo fremente e fraterno ci sta dando lezioni di vita essenziali. Nel cuore di questo essere multiplo deve dormire un essere più segreto visto che ci unisce. È questo essere nutrito di cielo e di mare, davanti al Mediterraneo fumante sotto il sole, che vogliamo far risorgere (Camus 2006^a: 870)⁶.

Questo pensare il Mediterraneo – che proviene da una visione del mondo che non separa l'emozione dalla ragione, il cuore dalla mente, l'idealtà dalla realtà, il corpo dallo spirito, implica quindi un modello di vita diverso, il desiderio di realizzare “una cultura mediterranea conciliabile con il nostro ideale sociale” (Camus 2006^a: 572), il che significa per Camus liberarsi dalle sovrastrutture accumulate dalla storia e dalle ideologie e ritrovare una misura umana, consona alla natu-

⁶ La rivista *Rivages* è stata creata ad Algeri nel 1938 con Gabriel Audisio per radunare tutte le forze artistiche nate sulle rive del Mediterraneo. Nel numero due della rivista (1939), si trovano infatti molte voci della poesia del XX secolo fra cui Supervielle, Garcia Lorca e Montale con tre poesie, *Mediterraneo*, *La casa dei Doganieri* e *Corrispondenze*.

ra dell'uomo. Non l'uomo politico interessa Camus, bensì l'uomo *naturalis*, uno slittamento che gli è pesato passando dall'ambiente mediterraneo a quello metropolitano. Ecco cosa scrive nei suoi diari quando da Parigi, ritorna ad Algeri:

Mi sembra di emergere da un sonno di dieci anni, ancora tutto legato e impedito dall'infelicità e dalle false morali, ma di nuovo nudo e teso verso il sole. Forza brillante e misurata – e intelligenza frugale, pungente (Camus 2008^a: 1084).

E questo modello è quello dell'uomo greco al quale la maggior parte delle voci mediterranee citate in questo studio attingono – da Camus a Calvino, da Valéry a Audisio – nella rilettura appassionata dei classici greci.

Dalla presunzione del pensiero europeo dove impera la ragione, Camus si salva riferendosi alla filosofia greca. Ci ricorda l'avvertimento di Eraclito per il quale *presunzione* equivale a *regressione del progresso* (Camus 2010^f: 135) e fa l'elogio dell'equilibrio che pervade il mondo greco in ogni sua manifestazione:

Noi, abbiamo esiliato la bellezza, i Greci si sono battuti per essa [...] Il pensiero greco si è sempre ritirato sull'idea di limite. Non ha spinto nulla all'estremo, né il sacro, né la ragione. Ha cercato ovunque l'equilibrio tra l'ombra e la luce. La nostra Europa invece, è figlia della dismisura [...] nega la bellezza e esalta un'unica cosa, l'impero futuro della ragione [...] Ma Nemesis vigila, dea della misura, non della vendetta (Camus 2010^f: 134).

A Nemesis, la dea della misura, Camus aveva pensato di dedicare la terza parte della sua opera che non vide il giorno per via della sua morte prematura.

Il suo sogno di unità del Mediterraneo non è un ripiego politico, è un grande sogno di civiltà che ha radici lontane e che Camus riassume con una modernità impressionante:

riconoscere l'ignoranza, rifiutare il fanatismo, riconoscere i limiti del mondo e dell'uomo, ecco il terreno sul quale dobbiamo raggiungere i Greci (Camus 2010^f: 140).

Come Simone Weil nel suo *L'Iliade o il poema della forza*⁷, Camus rifiuta la violenza e la forza, "indica nel 'genio greco' uno spirito del tutto estraneo a quello contemporaneo perché illuminato dal pensiero della giustizia e dell'amore" (Novello 2013: 115).

Camus (che aveva fatto una tesi su Plotino e Sant'Agostino) fa sua l'armonia del mondo greco tra natura, uomo e architettura, dimensione di unità indivisibile, di proporzione e di equilibrio. Questa dimensione, estetica e filosofica, è quella del perfetto equilibrio tra gli elementi, quella del sole quando è allo zenit, "*la pensée de Midi*" che Camus propone come salvezza ne *L'uomo in rivolta* (Mattei 2008).

Questo equilibrio, in cui l'uomo si percepisce nella sua profonda umanità come parte del mondo, è il regno della misura, esclude ogni eccesso, ogni dismisura che farebbe crollare il perfetto equilibrio dell'universo. La misura è umana, la dismisura è disumana, ci dice ancora Camus nella "*pensée de Midi*" con cui chiude *L'uomo in rivolta*, sottolineando che lo spirito mediterraneo fa da contrappeso all'arroganza della storia:

Questo contrappeso, questo spirito che misura la vita, è quello che anima la lunga tradizione del cosiddetto pensiero solare in cui, dai Greci, la natura è sempre stata equilibrata al divenire [...] et] l'assolutismo storico, nonostante i suoi trionfi, non ha mai cessato di urtarsi all'esigenza invincibile della natura umana di cui il Mediterraneo, dove l'intelligenza è sorella della luce cruda, serba il segreto (Camus 2010^k: 373-374).

È interessante notare come l'analisi storico-filosofica dell'*Uomo in rivolta* si chiuda con un lirismo ritrovato, quello delle prime opere di gioventù. A Camus sembra di aver trovato la via di

⁷ Sarà Camus a diffondere gli scritti di Simone Weil in Francia tramite Nicola Chiaramonte (cfr. Novello 2015: 115).

uscita: l'uomo mediterraneo sul modello dell'uomo greco che sempre ha saputo conciliare storia e natura.

È suggestivo pensare che il premio Nobel abbia identificato nella cultura e nell'umanità mediterranea una dimensione in cui l'uomo moderno possa, certo, non tornare all'antichità ma conciliare il moderno e l'antico, saper equilibrare ragione e passione, riscoprirsì fra gli elementi naturali come parte di un tutto. Ecco perché l'idea di osmosi, di conciliazione torna incessantemente nel discorso di Camus. La salvezza dell'uomo moderno non cadrà quindi dall'alto di un nuovo sistema intellettuale o da una trascendenza, ma da questa intuizione, impegnativa, umana e coraggiosa: l'amore del mondo e la solidarietà.

Per questo Camus è difficile da capire, per questo è stato attaccato da ogni parte anche se la profondità e la speranza contenuta nel suo pensiero continuano ad essere forti: "Per le ragioni fin qui esaminate, il cuore della scrittura di Camus non può essere colto attraverso una lettura ideologica, la quale non riesce a coglierne profondità, motivi di speranza e attualità. È stato spesso frainteso, soprattutto per la sua posizione nei confronti dell'indipendenza dell'Algeria. Non si è capito come un libertario, un uomo di sinistra, un difensore accanito degli oppressi, della libertà e della giustizia potesse non sostenere l'indipendenza di un paese colonizzato. Inoltre, non è stata capita la profonda umanità della sua opposizione ad ogni separazione dei due popoli che vivevano sulla stessa terra, algerini colonizzati e francesi d'Algeria da tre generazioni, né la sua battaglia per una terza via, quella della conciliazione e di una soluzione fondata sulla giustizia: "Sarà la giustizia a salvare l'Algeria dall'odio", scriveva il 23 maggio 1945 in *Combat*. Tale opposizione è stata interpretata come dettata dai suoi interessi personali, dal desiderio di non abbandonare la sua patria algerina. In realtà, come abbiamo appena visto, nel pensiero di Camus, il desiderio di conciliazione si estende all'infinito: dalla sua visione politica alla difesa degli umili fino alla percezione cosmica in cui l'uomo è in totale armonia con il mondo. Esprime una convinzione profonda, che esiste sempre una via per la fratellanza. Sarebbe estremamente restrittivo voler limitare il concetto di conciliazione alla sfera politica, cioè leggere una dimensione spirituale con strumenti unicamente storici. La precedenza dell'intuizione sulla ragione, il dominio dell'amore come chiave di lettura del mondo, la priorità data all'umano non sono sentimenti umanitari ma una linea di partenza per trasformare il mondo attraverso la solidarietà. Camus non ha mai rinunciato, nel valutare le situazioni siano esse politiche, sociali o semplicemente umane, all'idea di "una convivenza possibile" (Bresolin 2013).

Che senso ha oggi una tale prospettiva? Potrà sembrare anacronistico o fuorviante, invece è di una straordinaria attualità e modernità: il Mediterraneo è diventato uno dei centri più drammatici delle lacerazioni della storia, la globalizzazione ha continuato come un rullo compressore a estromettere l'uomo dai suoi obiettivi, il nuovo totalitarismo è il profitto ad ogni costo ma ci sono ancora pensatori come Franco Cassano o Edgar Morin che parlano di un pensiero meridiano, di un Mediterraneo che riprenda in mano se stesso e ritrovi l'antico ordine mediterraneo che Camus, Giono e Biamonti non hanno cessato di evocare:

È meglio morire che odiare e aver paura è meglio morire due volte che farsi odiare e temere; questo dovrà essere un giorno il principio supremo di ogni società politicamente organizzata. (Camus, cit. da Novello 2013: 115).

6 BIBLIOGRAFIA

- Bresolin Alessandro, 2013. *Camus. L'unione delle diversità*, S. Maria Capua Vetere, edizioni Spartaco.
- Brondino Michele, 2014. "L'Unione Europea e il Mediterraneo", *Il Corriere di Tunisi*, giugno 2014.
- Brondino Michele, 2015. "Albert Camus et l'Algérie coloniale", in Fracassetti Brondino Yvonne 2015, pp. 77-97.
- Camus Albert, 1989, *La peste*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2006^a. *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard

- Camus Albert, 2006^b. “La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne” in Camus 2006^a, pp. 565-571.
- Camus Albert, 2006^c. *Rivages Revue de culture méditerranéenne*, in Camus 2006^a, pp. 869-871.
- Camus Albert, 2008^a. “Cahier VI à IX”, in *Œuvres Complètes IV*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2008^b. “Chroniques algériennes 1939-1958”, *Actuelles III*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^a. *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^b. *Actuelles. Chroniques 1944-1948*, in Camus 2010^a, pp. 377-732.
- Camus Albert, 2010^c. “Cahier I à VI”, in Camus 2010^a, pp. 795-1125.
- Camus Albert, 2010^d. *Discours de Suède*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^e. *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^f. *Noces suivi de L'été*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^g. *La mort heureuse*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^h. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010ⁱ. *Le premier homme*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^j. *La chute*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2010^k. *L'homme révolté*, Paris, Gallimard.
- Corbic Arnaud, 2006. *Camus, l'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, éd. du Cerf.
- Dugas Guy, 2008. *La Méditerranée de Audisio à Roy*, Houilles, éd. Manucius.
- Dugas Guy, 2015. “Quatre Frères de soleil devant le drame”, in Fracassetti Brondino 2015, pp. 247-271.
- Fracassetti Brondino Yvonne, (a cura di), 2011. *Albert Camus figlio del Mediterraneo*, Mondovì, Gli Spigolatori.
- Fracassetti Brondino Yvonne (a cura di), 2013. *Albert Camus primo uomo a Mondovì*, Boves, ArabaFenice.
- Fracassetti Brondino Yvonne (a cura di), 2015. *Albert Camus. Mémoire et dialogue en Méditerranée*, Cagliari, ISEM-CNR.
- Mattei Jean-François, 2008. *Albert Camus et la pensée de Midi*, Nice, éd. Ovidia.
- Novello Samantha, 2010. *Albert Camus as Political Thinker*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Novello Samantha, 2013. “Per amore del mondo: Albert Camus pensatore della politica” in Fracassetti Brondino 2013, pp.105-115.
- Novello Samantha, 2014. “De l'absurde à l'amour” in Ève Morisi (dir.), *Camus et l'éthique*, Paris, Classiques Garnier.
- Novello Samantha, 2015. “De l'amour du monde ou ‘Le premier homme’ d'Albert Camus” in Fracassetti Brondino 2015, pp. 213-244.
- Onfray Michel, 2011. *L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Flammarion.
- Roblès Emmanuel, 1995. *Camus, frère de soleil*, Paris, Seuil.
- Saint-Ygnan Jean-Louis, 2010. *Le Premier homme ou le chant profond d'Albert Camus*, Nice, éd. Ovidia.
- Sartre Jean-Paul, 2015. *Situation IV*, Paris, Gallimard.
- Stora Benjamin, Péretié Jean-Baptiste, 2013. *Camus brûlant*, Paris, Stock.
- Valéry Paul, 2011. *Ispirazioni mediterranee*, trad. e cura di Maria Teresa Giaveri, Messina, Mesogea.

Albert Camus et Alger

Albert Camus and Algiers

ANTONELLA EMINA

CNR-IRCRES, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di Ricerca per la Crescita Economica Sostenibile, via Real Collegio 30, Moncalieri (TO) – Italia

corresponding author: antonella.emina@ircres.cnr.it

ABSTRACT

The aim of this article is to examine the portrayal of Algiers in Albert Camus's «The First Man» (1994). This autobiographical novel points out the fact that towns are not simply made by spaces and buildings, but mainly by the citizens living within their boundaries. Camus's Narrator gives his characters the task to connote places, even the amorphous ones. Throughout the process by which people attribute meaning to places, the novel re-writes the space. In the meantime, each town, each urban space produces specific stories; processes and relationships suggest and determine plots and stories. Camus's Algiers is the ground where his main character Jacques has experiences, grows up, meets people. Algiers is also the place where Jacques can rebuild his genealogy by means of some clues apt for activating the familial and individual memory.

KEYWORDS : Albert Camus, Algiers, Literature and City planning, Narration.

DOI: 10.23760/2499-6661.2018.012

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Emina Antonella, 2018. “Albert Camus et Alger”, in Emina A. (a cura di), *Narrazioni dal Secolo Breve. Ripensare il Mediterraneo, Quaderni IRCrES-CNR*, vol. 3, n. 3, pp. 45-53, <http://dx.doi.org/10.23760/2499-6661.2018.012>

1. Introduction
2. Alger : le contexte
3. Approches et outils
4. Une question de perspective
5. Pour conclure : sentir le lieu
6. Bibliographie

1. INTRODUCTION

Dans son roman autobiographique *Le Premier Homme*, Albert Camus lit et réécrit un espace urbain de frontière, Alger telle qu'il l'a vécue (Emina 2017). Cette approche anticipe l'un des postulats fondamentaux de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles, à savoir l'idée que les villes sont constituées davantage par leurs habitants que par leurs constructions (Marrone 2013 : 187). La présente étude de ce roman prend donc en considération aussi bien les formes d'occupation des espaces urbains par ses personnages et les instances de ces derniers, que leurs approches censées offrir des réponses aux questionnements de l'urbanisme (Secchi 2013 ; Gregotti 2011) et de la sémiologie (Marrone, Pezzini 2008). Il s'ensuit que la littérature serait en mesure d'exprimer les qualités essentielles de la vie urbaine contemporaine (Moretti 1997; Augé 2011; Papotti, Tomasi 2014) mieux que l'architecture et l'urbanisme dont l'aphasie est enregistrée par Stefano Boeri, l'un des plus grands architectes et urbanistes italiens contemporains : « le fait est que nous avons perdu 'les mots pour dire' avec des termes appropriés et précis ce qui se passe en fait autour de nous »¹.

Cette analyse suivra trois pistes principales : d'abord la relation spécifique entre l'histoire et le quotidien de l'auteur/narrateur/protagoniste du roman ; ensuite les discours véhiculés par le décor ; enfin, le discours sur la ville en tant qu'interprétation de l'espace urbain. La dimension examinée se concentrera sur une visualisation de l'espace habité, dans sa relation avec l'espace représenté et décrit.

2. ALGER : LE CONTEXTE

La période concernée est celle de la vie de Camus : 1913-1960. Elle coïncide avec un développement radical de la ville d'Alger, selon ce qui ressort de la presse officielle, *Le Journal général des travaux publics et du bâtiment* du 29 janvier 1935 : « Le Conseil municipal d'Alger a tenu, vendredi dernier, une séance très importante. Poursuivant avec méthode et ténacité son œuvre d'urbanisation rationnelle d'une ville en constant progrès d'accroissement et d'embellissement » (Anonyme 1935). Cette page atteste le processus de transformation d'une ville demeurée essentiellement militaire jusqu'à la fin du XIX^e siècle (Alazard 1937 : 3).

L'évolution des formes d'Alger témoigne de la complexité de la période historique vécue par ses habitants, comme nous pouvons le percevoir à travers le tableau composite et multidimensionnel de la ville, tracé par Camus. L'auteur y parvient par une transposition narrative, et donc par la médiation des consciences des personnages dont on raconte le quotidien.

Une vie racontée a besoin d'être dessinée par une séquence de mots qui la situe dans une grille spatio-temporelle. Cela implique la perte de la simultanéité de perception du temps et de l'espace qui fait partie intégrante du déroulement de la vraie vie (De Carlo 2010: 111).

Les événements racontés dans le roman-autobiographie se situent dans des lieux correspondant à des époques précises et variées, car le narrateur/protagoniste/personnage, Jacques Cormery, grâce à ses souvenirs, sillonne et reconstruit les paysages eux-mêmes, les perspectives, les quartiers, les rues et les habitants d'Alger entre la colonisation et l'indépendance, l'un des moments charnières de l'histoire méditerranéenne du XX^e, qui n'a pas encore épuisé ses effets sur le monde contemporain.

La mémoire se meut suivant une seule ligne directrice, mais à double sens, du passé au présent et vice-versa. Deux flèches pourraient bien représenter ce mouvement, l'une serait la flèche du temps du changement (Riccœur 2000 : 116), l'autre, allant en direction inverse, serait la flèche du 'comme c'était'. Cependant, cette linéarité théorique est traduite par un récit fragmenté sur le plan temporel parce que le narrateur ne peut que suivre un souvenir à la fois, un événement et un personnage à la fois. L'écrivain choisit donc d'organiser son récit selon des lignes rappo-

¹ Boeri 2011 : 30, nous traduisons : « Il fatto è che abbiamo smarrito 'le parole per dire' con termini appropriati e precisi quello che sta succedendo attorno a noi ».

chant le temps de la narration d'un moment du passé, chaque fois différent. Il s'avère une sorte de dislocation de l'homme par rapport aux repères temporels de l'Histoire, comme l'a noté Samantha Novello dans sa lecture du *Premier Homme* : « ce qui se disloque, ce qui sort littéralement de ses gonds, c'est la structure temporelle de l'Histoire, cet "ordre mortel du monde" qui tisse la pensée même en tant que faculté de mesurer et nommer l'être » (Novello 2015 : 219). Cette dislocation se manifeste, donc, aussi dans un récit discontinu parce que le *continuum* de la mémoire fait éclore, en des moments différents, de multiples souvenirs évoqués par un présent qui est du même coup le temps de la narration et le temps du vécu du narrateur manifestant sa volonté de faire émerger le temps vrai d'une vie vécue. Et c'est une vie où résonnent les accents de sa terre natale algérienne : « Au cœur de son existence vibre une histoire secrète qui s'enracine en Algérie un obscur besoin de silence que seule la violence de sa terre natale peut lui accorder » (Vircondelet 2010 : pp. 14).

Ainsi, le récit du retour de l'auteur/narrateur à Alger en 1953 donnant l'occasion d'un roman situé dans la ville, ne paraît qu'au quatrième chapitre, mêlé à des souvenirs d'enfance, revenus dans le demi-sommeil qui avait gagné le voyageur bercé par les flots à bord du bateau qui le ramenait chez lui : « Jacques dormait à moitié, le cœur serré d'une sorte d'angoisse heureuse à l'idée de revoir Alger et la petite maison pauvre des faubourgs » (Camus 2013 : 53). Le premier chapitre du roman est consacré à l'histoire familiale qui a mené les Cormery à Alger et qui a fait de Jacques un orphelin. Elle sera reprise dans le cinquième chapitre. Tout déplacement de l'histoire en dehors des confins de la ville est fonctionnel au déroulement du récit algérois, voire urbain au-delà des catégories critiques consolidées à ce sujet.

Ce récit d'une vie évolue dans une topographie subjective qui amplifie les événements et les situe dans un palimpseste territorial (Maggioli, Morri 2009: 171) où les superpositions et les discontinuités temporelles du récit autobiographique concernent les stratifications et les évolutions aussi bien des formes urbaines que de la ville dans son ensemble.

Dans le roman, la ville est perçue comme un lieu de relations, d'affrontements et d'accumulation des plans de l'existence et de l'esprit.

3. APPROCHES ET OUTILS

Trois suggestions très diverses sont à l'origine de ce périple. La première est une affirmation de Camus concernant Alger, Oran et Constantine, en tant que villes sans passé, dans son essai "Petit guide pour des villes sans passé", publié dans *L'Été*, publié en 1954. La deuxième tient au fait que le récit de la ville englobe d'autres discours, la troisième au fait que la représentation littéraire de l'espace habité s'affirme comme l'un des instruments d'interprétation des formes urbaines et de leurs sens, surtout en région méditerranéenne (Cf. Turnaturi 2006).

En ce qui concerne le premier point, pour bien cerner la remarque de Camus sur les villes censées être sans passé, elle ne semble pas dépendre du fait qu'elles ont été plus au moins lourdement détruites et rebâties après l'occupation française de 1830. Elle semble plutôt déterminée par le malaise de l'auteur/narrateur à l'égard de la dimension historique d'Alger. C'est dans cette dimension que surgit pour lui la question de la légitimité d'habiter ce lieu. Des aspects émotifs entrent donc en jeu. Habiter un lieu – ce lieu – signifie que des êtres en chair et en os y vivent leur vie. Ils occupent l'espace urbain dans leur quotidien. Ils en font même partie intégrante. Au centre il y a donc le sujet narrateur qui dit « Les cités dont je parle [...] sont des villes sans passé » (Camus 2002 : 125) ou, en d'autres mots, les villes, les rues que ses pieds ont foulées n'auraient pas un passé mettant en cause son bon droit de les habiter.

Le deuxième point concernant la relation entre le récit de la ville et d'autres discours s'inspire de l'étude de Christiane Chaulet-Achour, *Albert Camus, Alger* (1999), observant la ville représentée dans le roman *L'Étranger* (1942). Le sujet de l'étude est la représentation de l'Alger camusienne des années trente, confrontée aux portraits faits par d'autres auteurs d'Algérie, de différentes époques (cf. Roblès 1960; Vircondelet 1982 ; Boujedra 1991 ; Mimouni 1993). Cette dilatation sur le plan temporel, permet de répondre à l'une des questions posées

par Chaulet-Achour dans son essai, à savoir « de quel discours, Alger peut-elle être le prétexte ? » (Chaulet-Achour 1999 : 123).

Le troisième point, concernant l'aspect fonctionnel de la littérature capable d'interpréter l'espace urbain, ne peut négliger quelques considérations de base, telle que la complexité dans la construction de l'écriture de l'espace devant ménager aussi bien la ligne temporelle du récit que les modalités « de représentation, d'articulation du point de vue, de mise en perspective, d'effets de réalité »² et d'autres encore.

La représentation est donc liée aux logiques spécifiques du langage utilisé ainsi qu'à celles d'une époque et d'une culture précises. De plus elle dépend du bagage individuel de l'auteur et de celui que l'auteur attribue à son narrateur et à ses personnages (bagage social, émotif, psychologique, linguistique, culturel et historique).

À propos des instruments utilisés pour cette lecture, il faut signaler le recours à un logiciel de traitement de texte open source (Anthony 2014) pour rendre plus rapide et plus efficace l'identification des occurrences lexicales concernant la ville. Nous avons ainsi constitué une base d'informations permettant de conduire une analyse quantitative et de vérifier ainsi, de manière 'froide', la possibilité d'appliquer au roman une lecture 'territoriale' et de tracer une première carte textuelle basée sur des données fiables.

4. UNE QUESTION DE PERSPECTIVE

L'un des éléments de la complexité, dans la construction de la narration et de la représentation du territoire, est la relativité de la perspective, déterminée par l'œil qui regarde.

Les effets de perspective dans *Le Premier Homme* ne donnent pas de lignes nettes, capables d'accompagner l'œil immédiatement vers le point de fuite. Loin de là, la rationalité de la perspective joue un rôle marginal. En réalité, les illustrations de Camus laissent émerger d'autres priorités de lecture de l'espace. Un passage exemplaire à ce sujet est celui qui concerne le « champ vert », où Jacques enfant et ses amis vont jouer tous les jours. Nous soulignons dans le texte quelques éléments d'écriture de l'espace, comme il a été reconstruit par le narrateur :

ils volaient vers le champ vert. C'était une sorte de terrain vague derrière une tonnellerie où, entre des cercles de fer rouillé et de vieux fonds de tonneau pourrissant, des touffes d'herbes anémiques poussaient entre des plaques de tuf. Là [...] ils traçaient un cercle dans le tuf. L'un d'eux s'installait, raquette en main, à l'intérieur du cercle, et les autres, chacun à leur tour, lançaient le cigare de bois vers le cercle. Si le cigare atterrissait dans le cercle, le lanceur prenait la raquette et défendait le cercle à son tour. Les plus adroits attrapaient le cigare à la volée et le renvoyaient très loin. Dans ce cas, ils avaient le droit de se rendre à l'endroit où il était tombé et, frappant du tranchant de la raquette sur l'extrémité du cigare qui s'élevait alors dans les airs, ils le rattrapaient pour le renvoyer plus loin, et ainsi de suite jusqu'à ce que, manquant leur coup ou que les autres attrapent le cigare à la volée, ils revenaient rapidement en arrière pour défendre à nouveau le cercle contre le cigare rapidement et adroitement expédié par l'adversaire (Camus 2013 : 56).

Les enfants, leur cercle tracé, les objets circulaires, les trajectoires dessinant diverses courbes et des directions divergentes transforment le terrain vague d'un espace amorphe en un lieu que la vie plie à ses exigences. Il acquiert donc une connotation nouvelle. Comme ce *no man's land*, la ville du *Premier Homme* est pleine de monde et de vie, ce qui permet d'éviter l'effet carte postale. La dimensionnalité des cartes postales et des photographies peut faire semblant de prendre de la profondeur grâce aux effets de la perspective, mais il est plus difficile que celles-ci puissent interpréter les lignes brisées, les mouvements circulaires, les multiples directions du va-et-vient des habitants, de leurs sentiments et de leurs vies.

Dans le texte, cette complexité des lignes se traduit par des renvois, des descriptions, des allusions etc. Une scène du roman, peut-être secondaire, en donne un exemple lumineux : Jacques enfant, obligé par sa grand-mère de rester à la maison dans les premières heures de l'après-midi,

² Marrone, Pezzini 2008 : 7, c'est nous qui traduisons: « di rappresentazione, di articolazione del punto di vista, di messa in prospettiva, di effetti di realtà ».

les plus chaudes de la journée, imagine aller courir dans les rues ; après la sieste dans le lit de la grand-mère, en attendant de sortir jouer, il ne cesse de tourner autour de la table.

Il est donc difficile de regarder la ville du *Premier Homme* suivant les lignes de fuite d'un seul œil, car la perspective cède la place à plusieurs trajectoires, parmi lesquelles nous pouvons cerner quatre regards principaux. Le regard du dehors de Jacques Cormery (alias Albert), un homme de 40 ans qui retourne à Alger. Ensuite, celui apparemment extérieur de la mère de Jacques, Catherine Cormery (alias Lucie Camus) : elle regarde par la fenêtre la vie de la ville qui s'écoule dans la rue, tout comme Meursault le protagoniste de *L'Étranger*. Et puis, le regard du dedans, d'une mémoire partagée qui se concrétise sur la page d'écriture, grâce à l'effort de Jacques Cormery dont l'œil traverse le temps, jusqu'avant sa naissance et revisite son histoire familiale. Et finalement, le regard du dedans, de Jacques enfant, recréé au moyen de la mémoire personnelle du narrateur.

À l'inverse des noms de personne³, les noms de lieux sont rigoureusement réels et, ainsi que dans ses autres romans, ils tracent une cartographie précise de la ville aussi bien dans le temps de l'énonciation que de l'énoncé. Chaulet-Achour, par exemple, observait dans *L'Étranger* que Meursault vivait son quotidien en se déplaçant dans Alger sur la ligne horizontale qui allait de Belcourt à Bab-el-Oued, en passant par le port et en ne montant dans la partie haute de la ville que pour être mené en prison⁴.

Jacques Cormery se situe dans le même espace urbain mais il l'occupe davantage. Du point de vue quantitatif, le roman étale un lexique 'spatial' remarquable ; du point de vue qualitatif, une ample gamme de coins et de milieux urbains, absents ailleurs, y sont évoqués ; les jeux de perspective sont multiples, ainsi que les fonctions accordées à la représentation des lieux. Un simple travail de repérage lexical dans le roman le confirme. Nous avons relevé la fréquence des mots fenêtre et balcon en raison des implications que cela revêt dans les deux romans et, de plus, parce que la seule description de la ville dans *L'Étranger* débutait par « je me suis mis au balcon. / Ma chambre donne sur la rue principale du faubourg » (Camus 1957 : 37). Quant aux chiffres, dans *Le Premier Homme* nous avons recensé vingt et une occurrences du mot fenêtre et six du mot balcon alors que dans *L'Étranger* il y avait six fenêtres et un balcon.

D'une première analyse des résultats obtenus au moyen de la modalité 'Concordance' du logiciel utilisé, nous puisons quelques informations éloquentes. Mis à part dix citations purement descriptives, nous avons repéré cinq personnages qui regardent par la fenêtre : Jacques, à trois phases différentes de sa vie, l'enfant, l'adolescent et l'adulte ; M. Bernard, l'instituteur ; et surtout la mère de Jacques, pour laquelle il s'agit d'une action habituelle comme cela l'était pour Meursault. De ce point de vue la ville ne jouerait même pas le rôle de décor, mais plutôt celui d'écran sur lequel se déroulent des événements auxquels le personnage ne participe que comme spectateur. Cependant, divers éléments viennent modifier cette première lecture par l'amplification du mouvement entre dehors et dedans, qui, dans *L'Étranger* se limitait à des petits signes ou bien des échanges anodins entre Meursault et les passants (Camus 1957 : 36). Dans *Le Premier Homme* ce va-et-vient est renforcé. Parmi les nombreux mouvements dehors-

³ Tout en ayant défini *Le Premier Homme* un roman autobiographique, les noms des personnages ne coïncident pas avec les noms de la vie de Camus, cependant les noms réels recourent dans les notes de l'auteur. En plus, il arrive qu'ils entrent dans le récit, comme dans le cas où le maître d'école, M. Bernard, est cité une fois comme M. Germain, un lapsus révélateur : « Jacques cumula donc les leçons supplémentaires avec M. Germain » (Camus 2013 : 186). M. Louis Germain avait été son premier instituteur. Son influence sur la vie du petit Albert est bien racontée dans le roman. Voir également la lettre que Camus lui avait adressée le lendemain de l'attribution du prix Nobel : « 19 novembre 1957 / Cher Monsieur Germain, / J'ai laissé s'éteindre un peu le bruit qui m'a entouré tous ces jours-ci avant de venir vous parler un peu de tout mon cœur. On vient de me faire un bien trop grand honneur, que je n'ai ni recherché ni sollicité. Mais quand j'ai appris la nouvelle, ma première pensée, après ma mère, a été pour vous. Sans vous, sans cette main affectueuse que vous avez tendue au petit enfant pauvre que j'étais, sans votre enseignement, et votre exemple, rien de tout cela ne serait arrivé. Je ne me fais pas un monde de cette sorte d'honneur mais celui-là est du moins une occasion pour vous dire ce que vous avez été, et êtes toujours pour moi, et pour vous assurer que vos efforts, votre travail et le cœur généreux que vous y mettiez sont toujours vivants chez un de vos petits écoliers qui, malgré l'âge, n'a pas cessé d'être votre reconnaissant élève. / Je vous embrasse, de toutes mes forces. / Albert Camus » (Camus 2013 : 371).

⁴ « Tous les lieux cités ou décrits suivent la ligne horizontale qui de Belcourt à Bab-el-Oued épouse la courbe du port » (Chaulet-Achour 199 : 125).

dedans et vice versa, il y a l'épisode de l'attentat qui a lieu dans la rue, mais qui perce le milieu familial. Les contrecoups du geste pénètrent dans la maison et modifient l'état d'âme de Jacques et celui de sa mère, en même temps que celui des personnages extérieurs de l'appartement.

Le récit situe l'événement précisément entre la rue de Lyon et la rue Prévost-Paradol à Alger. En termes généraux, il pourrait avoir lieu ailleurs, mais cette affaire spécifique (une bagarre entre colons et colonisés) ne pouvait que s'accomplir à cet endroit car elle renvoie à l'histoire particulière d'une ville coloniale, remodelée par les Français selon leurs préceptes et peuplée selon leur vision et leurs desseins.

L'Alger des années cinquante est le résultat d'une colonisation de peuplement, commencée quelque cent ans auparavant. Une colonie de peuplement, cela signifie que deux actes principaux et distincts s'imposent au niveau de la forme et des acteurs : la conquête et le peuplement. Ces deux circonstances s'opposent à deux autres : une défaite militaire subie et une société locale qui continue à habiter le même pays. Ici, le roman évoque la tension qui se crée dans le contexte social mixte (un quartier populaire mixte peuplé d'Européens et Algériens) et la question de la légitimité pour un fils d'immigré d'habiter ces lieux. La position de l'auteur/narrateur/personnage n'est pas très confortable, surtout à ce moment où l'Histoire rejette le colonialisme sous toutes ses formes.

L'optique de Jacques adulte, sa conception des choses, repose sur son histoire familiale que le roman veut recomposer, à partir de la vague de migrants qui a rejoint l'Algérie, à la suite de l'armée coloniale française, et qui est décrite dans *Le Premier Homme* comme l'emblème d'un certain type de migration : ce cortège humain n'avait ni les finalités d'une conquête territoriale ni conscience de la tragédie qui était en train de se dérouler. La plupart d'entre eux fuyait une vie de misère dont le but ne dépassait pas la recherche d'une survie possible.

En ce moment et en ce lieu, l'attentat met en scène deux pauvretés partageant le même espace : la pauvreté des Arabes (comme ils sont nommés dans le roman) et celle des Européens. Les événements racontés reconnaissent la légitimité d'habiter ce quartier dans la relation de l'individu avec d'autres individus et avec les groupes qui se forment :

Sa mère avait reculé au fond de la pièce [...], vacillant un peu [...] Jacques [...] courait à la fenêtre. Des gens couraient, il ne savait où ; une famille arabe était entrée chez le mercier d'en face, pressant les enfants de rentrer, et le mercier les accueillait, fermait la porte en retirant le bec-de-cane et restait planté derrière la vitre à surveiller la rue. À ce moment, la patrouille de parachutistes revint, courant à perdre haleine dans l'autre sens. Des autos se rangeaient précipitamment le long des trottoirs et stoppaient. En quelques secondes, la rue s'était vidée. Mais, en se penchant, Jacques pouvait voir un grand mouvement de foule plus loin entre le cinéma Musset et l'arrêt du tramway. « Je vais aller voir », dit-il.

Au coin de la rue Prévost-Paradol, un groupe d'hommes vociférait. « Cette sale race », disait un petit ouvrier en tricot de corps dans la direction d'un Arabe collé dans une porte cochère près du café. Et [...] il se jeta vers lui. Les autres le retinrent. Jacques dit à l'Arabe : « Venez avec moi », et il entra avec lui dans le café qui maintenant était tenu par Jean, son ami d'enfance [...] « Il n'a rien fait, dit Jacques. Fais-le entrer chez toi. » Jean regarda l'Arabe en essuyant son zinc. « Viens », dit-il, et ils disparurent dans le fond (Camus 2016 : 86).

Nous avons voulu reconstruire la réaction de (et dans) l'espace face à une action violente en dessinant les lignes qui émergent de ces pages consacrées aux moments qui suivent l'explosion de la bombe, tels qu'ils ont été vécus, entendus, physiquement perçus à l'intérieur et à l'extérieur de l'appartement de Mme Cormery. Dans cette transformation virtuelle du texte en signes graphiques, les lignes de la géométrie de la ville sont en retrait, ce sont la ligne horizontale de la rue avec son mouvement bidirectionnel, et la ligne verticale et statique des bâtiments qui s'imposent. En revanche, les lignes inattendues dominant, déterminées par des mouvements soudains, désordonnés et saccadés, sur des trajectoires multiples. Il en résulte un bouleversement des formes ainsi qu'une mutation radicale des relations personnelles et sociales. L'explosion modifie le *statu quo* et déclenche une série de nouvelles actions. Nous en avons compté vingt-neuf dans le passage cité :

- la mère recule sur le fond de la pièce, en vacillant ;
- Jacques court à la fenêtre ;
- des gens courent sans savoir où ;
- une famille arabe entre chez le mercier ;
- la famille arabe pousse en avant les enfants ;
- le mercier les accueille ;
- le mercier ferme la porte en appuyant sur la poignée ;
- le mercier s'arrête derrière la vitre et surveille la rue ;
- une patrouille de parachutistes arrive en courant dans l'autre sens ;
- des voitures s'approchent précipitamment des trottoirs ;
- elles s'arrêtent ;
- la rue se vide en quelques secondes ;
- Jacques se penche à la fenêtre ;
- une petite foule bruyante encercle un Arabe, bloqué dans une porte cochère ;
- Jacques descend dans la rue ;
- Jacques s'approche du coin avec rue Prévost Paradol ;
- un ouvrier hurle des insultes vers l'Arabe ;
- l'ouvrier se lance vers l'Arabe, comme pour le lyncher ;
- la foule le retient ;
- Jacques, adulte, prend l'Arabe et le conduit dans un café géré par son ami d'enfance Jean ;
- Jean prend l'Arabe et le conduit à l'arrière du café ;
- Jacques sort du café ;
- l'ouvrier hurle contre lui ;
- Jacques répond calmement ;
- l'ouvrier hausse les épaules et l'envoie regarder le lieu de l'attentat ;
- les sirènes des ambulances s'approchent rapidement ;
- Jacques court à l'endroit de l'attentat, à côté de l'arrêt du bus ;
- les clients du café d'à côté hurlent ;
- Jacques rentre dans l'appartement.

Vingt-neuf actions en trois cent soixante-treize mots. Ces actions se déroulent justement à Alger, une ville qui, avec ses grands bâtiments et ses amples boulevards, semble avoir effacé des quartiers entiers avec leur style de vie organisé depuis des siècles autour d'un centre protégé par des bastions. La colonisation a modifié les formes de la ville, mais elle n'a pu remplacer complètement la population, comme elle l'a fait ailleurs, surtout aux Antilles, d'où les natifs ont été expulsés. La situation qui rapproche les uns des autres, les anciens immigrés et les autochtones, tout en leur accordant des statuts et des possibilités d'avenir très différents, consent à l'espace d'assumer une fonction de cause-moteur d'histoires et de comportements. Il s'offre également comme le connecteur permettant l'interaction entre les individus (Turnaturi 2006 : 31).

Le récit de l'attentat, l'épiphanie de la violence, la réaction individuelle et collective, les rencontres de Jacques avec l'Arabe (sauvé du lynchage) et l'ami Jean positionnent *Le Premier Homme* parmi ces romans qui identifient dans une ville particulière un espace générateur d'intrigues, de conflits, de discours et de négociations ; ils le situent parmi ces « récits qui regardent et, en même temps, mettent en scène les villes comme un ensemble de processus qui à leur tour déclenchent d'autres processus »⁵.

Dans le roman de Camus, trois sujets principaux émergent, se superposent et se confondent : Alger comme 'objet ville' (par exemple dans les passages évocateurs ou descriptifs) ; Alger

⁵ Turnaturi 2006 : 31, c'est nous qui traduisons: « narrazioni che guardano e, al tempo stesso, mettono in scena le città come un insieme di processi che a loro volta danno il via ad altri processi ».

comme ‘sujet actif’ (par exemple dans l’épisode de l’attentat) ; les habitants d’Alger, c’est-à-dire ‘les sujets de la ville’.

5. POUR CONCLURE : SENTIR LE LIEU

L’espace urbain est représenté à l’aide d’approches multi-sensorielles s’appuyant sur cette multiplicité de rôles et de perspectives. La scène où le bateau de Jacques Cormery se rapproche du port d’Alger est exemplaire à cet égard. C’est là l’occasion pour embrasser la ville d’un seul regard, mais, plus encore, pour vivre une expérience plus composite, capable d’activer les différentes facultés intellectuelles et sensorielles du personnage.

Les diverses sensations peintes dans le texte, perçues dans un temps qui coïncide avec celui de l’énonciation, s’ajoutent au délice et à l’inquiétude de revoir la ville et la maison de la mère. En d’autres mots, le profil de la ville qui s’approche n’est pas prééminent dans l’esprit du narrateur. Il construit, en revanche, une image qui est la même qu’il a expérimentée lors d’autres rapprochements, en train ou bien en voiture, quand les premières maisons de la banlieue surgissent dans l’espace vide du non-urbain, sans qu’il y ait une ligne quelconque (des murs, des arbres, un fleuve ou autre) pour séparer la ville des territoires extérieurs.

De même que, chaque fois qu’il y revenait par la route et par le train, son cœur se serrait aux premières maisons des banlieues, abordées sans qu’on ait vu comment, sans frontières d’arbres ni d’eaux, comme un cancer malheureux, étalant ses ganglions de misère et de laideur et qui digérait peu à peu le corps étranger pour le conduire jusqu’au cœur de la ville, là où un splendide décor lui faisait parfois oublier la forêt de ciment et de fer qui l’emprisonnait jour et nuit et peuplait jusqu’à ses insomnies (Camus 2013 : 53).

Ici, Alger est l’objet de la représentation, mais le sommeil, induit par l’air marin et par la chaleur du soleil, mène le narrateur dans un paysage de la mémoire, à l’époque de Jacques enfant, où la ville était un terrain de découverte et de loisir. Pour l’enfant, la ville est une ressource dont il saisit divers fragments qu’il réorganise dans un ensemble cohérent et extraordinaire :

Mais il s’était évadé, il respirait, sur le grand dos de la mer, il respirait par vagues, sous le grand balancement du soleil, il pouvait enfin dormir et revenir à l’enfance dont il n’avait jamais guéri, à ce secret de lumière, de pauvreté chaleureuse qui l’avait aidé à vivre et à tout vaincre (Camus 2013 : 53).

Grâce à son narrateur et à ses personnages, le roman est capable de percevoir aussi bien la superficie du paysage urbain que ce qui se passe dans les coins les plus obscurs ou les plus intimes. Il sait faire émerger ce qui n’est pas immédiatement visible, mais qui travaille cependant à l’intérieur de la ville en en modifiant le quotidien tout en n’étant pas aussitôt reconnu comme un phénomène actif.

Jacques retrace l’espace urbain en l’interprétant selon ses propres instruments. Il est difficile d’assimiler les valeurs que le narrateur attribue aux lieux, aux significations attribuées par les constructeurs ; en fait le plan de la ville d’Alger, ainsi qu’il a été conçu après la conquête de 1830, le peuplement forcé commencé dès 1848 et l’aménagement urbain important du début du XX^e avec ses grands immeubles, ses larges boulevards et ses places en style haussmannien répondent aussi bien à la nécessité d’y accueillir les défilés de l’armée qu’à la volonté de communiquer l’autorité du conquéreur ainsi qu’à certifier une acquisition solide du territoire.

Toutes ces acceptions sont très éloignées de la conscience de Jacques enfant. Ses yeux saisissent plutôt le cinéma du quartier, les kiosques des vendeurs de sucreries, l’école primaire de Belcourt, le tramway pris pour aller au lycée, le port, le poulailler sur la terrasse, le terrain vague derrière la tonnellerie, l’atelier même, le café etc. Ce sont tous des lieux habités par des personnes : la pianiste et l’instituteur, le vendeur de sucreries et les conducteurs du tramway, les ouvriers du port et de la tonnellerie et les amis pour jouer et découvrir le monde.

Dans le roman, Alger est sans doute une ville faite de rues et d'immeubles, de chaleur et de vent, mais elle est surtout une ville d'êtres humains : une ville vécue ; elle est en transformation constante comme les vies de ses habitants ; elle est sans cesse réinterprétée.

6. BIBLIOGRAPHIE

- Alazard Jean, 1937. "L'urbanisme et l'architecture à Alger de 1918 à 1936", *L'Architecture*, n° 32, pp. 11-18.
- Anonyme, 1935. "Au Conseil Municipal d'Alger: Les travaux d'aménagement du boulevard Foch vont commencer. Les terrassements seront exécutés en règle", *Le Journal général des travaux publics et du bâtiment*, n° 965 nouvelle série, 29 janvier, p. 1.
- Anthony Laurence, 2014. "AntConc. A freeware corpus analysis toolkit for concordancing and text analysis", Tokyo, Center for English Language Education in Science and Engineering, School of Science and Engineering, Waseda University.
- Augé Marc, 2011. *Journal d'un SDF*, Paris, Seuil.
- Boeri Stefano 2011. *L'Anticittà*, Bari, Laterza.
- Boujedra Rachid, 1991. *Le Désordre des choses*, Paris, Denoël.
- Camus Albert, 1957 [1942]. *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
- Camus Albert, 2002 [1954]. "Petit guide pour des villes sans passé", in: *Noces suivi de l'Été*, Paris, pp. 125-131.
- Camus Albert, 2013 [1994]. *Le Premier homme*, Paris, Gallimard.
- Chaulet-Achour Christiane, 1999. *Albert Camus, Alger. L'Étranger et autres récits*, Biarritz, Atlantica.
- De Carlo Maria Ermelinda, 2010. *Autobiografie allo specchio: strumenti metodologici del rileggersi tra educazione degli adulti e narratologia*, Milano, Franco Angeli.
- Emina Antonella, 2017. "Le forme dell'abitare : Algeri (1913-1960) secondo Il Primo Uomo di Albert Camus", in Alex Demeulenaere, Folke Gernert, Nathalie Roelens, Steffen Schneider, *Chorographies. Les mises en discours de la ville*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, pp. 5-14.
- Gregotti Vittorio, 2011. *Architettura e postmetropoli*, Torino, Einaudi.
- Maggioli Marco, Morri Riccardo, 2009. "La città riscritta: memorie collettive e individuali per l'analisi e l'interpretazione del paesaggio urbano", in Persi Peris (Ed.): *Territori contesi. Campi del sapere, identità locali, istituzioni, progettualità paesaggistica: Atti del IV Convegno Internazionale Beni Culturali, Pollenza (MC), Urbino, Ist. di Geografia*, pp. 175-183.
- Marrone Gianfranco, Pezzini Isabella, 2008. *Linguaggi della città. Senso e metropoli II. Modelli e proposte di analisi*, Roma, Meltemi.
- Marrone Gianfranco, 2013. "Semiotica della città Corpi, spazi, tecnologie", *Epekeina International Journal of Ontology History and Critics*, vol. 2, n° 1, pp. 187-203.
- Mimouni Rachid, 1993. *La Malédiction*, Paris, Stock.
- Moretti Franco, 1997. *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Torino, Einaudi.
- Novello Samantha, 2015. "De l'amour du monde ou 'Le Premier homme' d'Albert Camus", in Fracassetti Brondino Yvonne (sous la direction de). *Albert Camus. Mémoire et dialogue en Méditerranée*, Cagliari, CNR – ISEM, pp. 213-244.
- Papotti Davide, Tomasi Franco (éds), 2014. *La geografia del racconto: Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang.
- Ricœur Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Roblès Emmanuel, 1960. *Les Hauteurs de la ville*, Paris, Club des Éditeurs.
- Secchi Bernardo, 2013. *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Bari, Laterza.
- Turnaturi Gabriella, 2006. "Di città in città, d a romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città", in Marrone Gianfranco, Pezzini Isabella (éd.), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, pp. 30-39.
- Vircondelet Alain, 1982. *Alger l'amour*, Paris, Presses de la Renaissance.
- Vircondelet Alain, 2010. *Albert Camus fils d'Alger*, Paris, Fayard.

“L’ora dei diamanti estremi”: il lessico del mare nei romanzi di Francesco Biamonti

“The hour of the extreme diamonds”: the sea lexicon of Francesco Biamonti’s novels

MAURO BICO

Phd in Linguistica, Università di Firenze

corresponding author: maurobico@libero.it

ABSTRACT

This article discusses the deep meanings of the word “sea” in the work of Francesco Biamonti by analysing the different connotations that this key-concept covers in the author’s literary aesthetic and in his conception of the world. To support this idea, several quotes are taken from Biamonti’s works, where they interweave with statements made during meetings and conventions as well as interviews. They have been gathered and divided into different categories such as *mare lirico-filosofico*, *mare memoriale*, *esistenziale*, *psicanalitico* along with *mare naturale-atmosferico* e *mare “tecnico”* (technicalities linked to navigation), on a more pragmatic ground.

Thus, the essay then focuses the *Mediterranean Sea*, Biamonti’s second key word, whose great significance for this work is proved using Paul Valéry’s quotes and references from *Marsiglia*, another fundamental reference point for the human and literary geography proposed by Biamonti. Finally, this article attempts to establish a link with the song *Gratis* by Paolo Conte: its lyrics, centred on *Marsiglia*, might reveal an interesting affinity between Biamonti and the songwriter.

KEYWORDS: Sea Lexicon, Mediterranean Sea, Marsiglia, Paul Valéry.

DOI: 10.23760/2499-6661.2018.013

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Mauro Bico, 2018. “L’ora dei diamanti estremi: il lessico del mare nei romanzi di Francesco Biamonti”, in Emina A. (a cura di), *Narrazioni dal Secolo Breve. Ripensare il Mediterraneo*, *Quaderni IRCrES-CNR*, vol. 3, n. 3, pp. 55-70, <http://dx.doi.org/10.23760/2499-6661.2018.013>

1. Mare
2. Il Mediterraneo
3. Marsiglia
4. Conclusione
5. Bibliografia

1. MARE

Questo contributo intende affrontare un tema delicato, affascinante e scivoloso. Perché questi tre aggettivi? In primo luogo interpretare i significati possibili attribuiti al mare da uno scrittore complesso e pluri-stratificato come Francesco Biamonti è un'operazione che comporta una notevole dose di delicatezza, intesa principalmente come sensibilità e rispetto, da parte di chi scrive: il pericolo, infatti, è sempre quello di cadere in balia delle proprie suggestioni e di non mantenere quella distanza mista di timore, rispetto e ammirazione necessaria a qualunque interprete onesto. Il mare, infatti, come scrive l'autore ne *L'angelo di Avrigue* "ossessiona chi lo guarda troppo a lungo, proprio per il suo sciogliersi nell'eterno e nel nulla" (Biamonti 1983: 11) e pertanto diventa fonte di miraggi per chi tenta di attribuire un senso a un'entità che peraltro ne distribuisce e al tempo stesso ne sottrae a chiunque tenti di interrogarla in proposito. Il terreno su cui ci si muove è perciò molto scivoloso (ma Biamonti non faceva forse suo il verso del poeta e librettista francese Pierre Charles Roy *Glissez, mortels, n'appuyez pas*, "Scivolate, mortali, non appoggiatevi"? (Biamonti 2008^a: 17), ma proprio per questo decisamente affascinante, perché il percorso che si prova rischiosamente ad intraprendere qui non vorrebbe essere una banale e meccanica ermeneutica di simboli o significanti, ma semmai un desiderio di lasciarsi trasportare da un autore che ha lasciato parlare il mare, la luce, il vento e non ha sovrapposto loro la sua parola, se non in misura molto modesta e comunque sempre con un atteggiamento dialogante se non interrogante. Ma ora addentriamoci subito nelle parole dell'autore per sentire dalla sua voce (narrante) che cosa fosse per lui il mare:

Per me il mare è questo contraltare luminoso alla terra, questa poetica della lontananza e della luce. Non sta a me dire che cos'è il mio mare, è un mare di diamanti estremi, dell'ora che passa coi suoi diamanti estremi, dell'estremo limite dell'umano, dove l'umano si perde e naufraga. Per un ligure credo sia sempre stato un elemento del paesaggio. È un varco, ma anche il deserto (Biamonti 2008^c: 89).

I "diamanti estremi" presenti anche nel titolo di questo articolo provengono da una poesia di Paul Valéry, uno dei punti di riferimento di Biamonti, e precisamente da questi versi: *Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure / Seule, avec diamants extrêmes* "Chi piange, o non è il vento semplice là, a quest'ora/sola con diamanti estremi" (Valéry 1942: 73; Valéry, 1971: 27; Biamonti 2008^a: 21). Dunque il mare, oltre a essere un limite invalicabile, è un preciso e ben connotato elemento del paesaggio, "un varco, ma anche il deserto" e un "contraltare luminoso alla terra"; partendo da questa osservazione dello scrittore, si può subito notare il valore lirico-filosofico dell'entità marina, dato che l'intera produzione biamontiana potrebbe essere definita prosa lirico-filosofica, vista la difficoltà di distinguere, nei suoi scritti ma anche nei suoi parlati, i due livelli, così profondamente compenetrati e ricorrenti. Solo qualche esempio di questa 'categoria' di mare, tratto dal primo libro di Biamonti, *L'angelo di Avrigue*:

A fatica lo sguardo si distrae dal *mare* per posarsi sulla ragnatela degli alberi. Gli alberi... se lo sguardo potesse fermarsi, sarebbero di nuovo un austero approdo in confronto a quel *mare* alto e muto come un cielo.

Una zona rugosa e chiara ha morsicati confini che si sciolgono e si ripristinano in un richiamo interminabile. Il *mare* ossessiona chi lo guarda troppo a lungo, proprio per il suo sciogliersi nell'eterno e nel nulla.

Guardò Ester, ascoltò il suo respiro sereno e lasciò il *mare* al suo abisso (Biamonti 1983: 11).

Si ricordò che sul *mare* talvolta gli era parso di vedere il crepaccio del mondo – malinconie, oh solo malinconie senz'altro – il crepaccio entro cui il mondo spariva (Biamonti 1983: 19).

Le visioni di Biamonti oscillano tra le immagini poetiche del "mare alto e muto come un cielo", del mare come un "abisso" o come il "crepaccio del mondo" e i concetti filosofici di "eterno" e "nulla" (che sembra un'eco foscoliana); tali immagini e concetti sono, come è

evidente, rovesciabili di segno (ciò che è lirico è anche filosofico e viceversa) e pertanto strettamente apparentati. In *Vento largo*:

- Il *mare* compensa tutto. O no, non crede?
- Anche il *mare* è breve sogno.
- E allora il resto?
- Non le so dire (Biamonti 1991: 103).

il mare è poeticamente e shakespearianamente un “breve sogno” (dunque ha una valenza illusoria) ma, nello stesso tempo, “compensa tutto” (sembra riecheggiare qui il tema senecano e ciceroniano della *Consolatio*, che il sapiente ricava dall’esercizio della filosofia). Ma tutto è avvolto dall’alone dell’incertezza e dell’imponderabile che accompagna da sempre le vite umane. Un passo dove il mare ha un grandioso respiro cosmico e morale è il seguente, tratto da *Attesa sul mare*:

Sul *mare* ci si sente orfani, il navigante si strugge per tutto ciò che ha lasciato e ricompone i conflitti che a terra dividevano il male dal bene. Si scende in una specie di grande valle, si entra in contatto con l’universo e i messaggi che arrivano da terra sembrano quelli di una cattedrale evanescente. Si getta sul *mare* uno sguardo che ha sempre qualcosa di perduto. L’uomo di terraferma crede che il marinaio sia felice di andare, non sa che è intessuto di angoscia e sogni e che gli sembra di percorrere una via che non conduce a nessun luogo. Per questo si affeziona agli strumenti che gli fanno tenere le rotte e lo porteranno da qualche parte. Il marinaio non arriva mai nel suo, non ha possessi, il suo sguardo anche più attento è sempre muto. Parla per farsi compagnia, oppure tace, e quando parla, spesso delira, non vuol convincere nessuno (Biamonti 1994: 65).

Il mare, che nel romanzo precedente forse compensava tutto, ora aiuta a ricomporre i conflitti che affliggono l’uomo sulla terraferma, fino a portarlo ai confini dell’essere, raffigurati dalla maestosa immagine della “grande valle” dove “si entra in contatto con l’universo” e da dove la terra sembra solo “una cattedrale evanescente”. Il marinaio, perciò, messo di fronte a una realtà indicibile, può solo tacere o delirare e comunque “non vuol convincere nessuno”: può solo opporre all’insensatezza delle cose una muta e virile resistenza, cercando di non tenere nessun discorso ideologico. Ne *Le parole la notte* il mare è percepito come l’origine e la fine di tutte le cose: il sentimento filosofico acquista una coloritura religiosa, provocando visioni di un “aldilà immaginario” che abolisce il tempo e stordisce l’uomo con la sua eternità. Ma leggiamo i passi:

Stava seduto alla finestra, il mento sulla mano. Pensava al *mare* da cui venivano le cose e al *mare* verso cui andavano (Biamonti 1998: 76).

C’era un azzurro di ghiaccio sul mare spinto da ovest che a oriente si versava in frangenti argentati. Era difficile dire a sé stessi come quel *mare* saliva prima di versarsi in un aldilà immaginario (Biamonti 1998: 187).

E Alain e Veronique che faranno là in faccia al *mare*? Se avessi un posto così anch’io, mi stordirei delle cose eterne: amore, rocce, *mare*. E lascerei che il tempo andasse (Biamonti 1998: 202).

L’uomo, impotente e muto, può solo farsi osservatore del mare con “il mento sulla mano”; la continua reversibilità del dato esteriore e di quello interiore lo porta ad allineare tra le “cose eterne” fenomeni fisici come “rocce” e “mare” e un fatto squisitamente interiore come l’“amore”. La coloritura religiosa del mare si esprime con una certa forza quando esso è associato ai concetti di “anima”, “pace” “cuore” e “morte”. Prevale, anche nel caso della morte, una funzione positiva, comunque rasserenatrice, dell’elemento marino, che si rivela sempre una via di fuga possibile, anche se poi non concretamente seguita e praticata, ma magari solo vagheggiata e desiderata. Gli esempi scelti sono tratti da *Vento largo* (i primi due), *Attesa sul mare* e *Le parole la notte* (gli ultimi due):

Gli venne in mente che cantava:

Amo anmarado e souleiouso...

davanti a un *mare* dove l'anima prendeva il largo (Biamonti 1991: 56)

Veniva scuro, tornavano già i gabbiani dalle rumentiere; sorvolavano rocce. Intonacati d'aria andavano al *mare* ancora marmoreo come a un letto di pace (Biamonti 1991: 107).

– Non parliamo di guerra, – disse Edoardo – cerchiamo di pensare ad altro. –

Il *mare* non aveva ancora purificato i cuori (Biamonti 1994: 82).

– Ha visto che *mare*? – gli chiese (sott. Veronique).

Quand'è così, al mio paese dicono che prega (Biamonti 1998: 27).

Il sole si era abbassato. Sul *mare* la luce serrava un cielo che componeva a poco a poco un'immagine del morire (Biamonti 1998: 36).

Il mare salva anche dalla memoria, che per Biamonti ha quasi sempre una valenza negativa, di ritorno degli errori del passato, delle ferite aperte e immedicabili, del dolore senza senso e senza direzione delle persone che hanno vissuto prima di noi (e probabilmente anche di quelle presenti e future). In questo Biamonti si rivela montaliano, perché per lui la memoria “non è peccato finché giova” (Montale 1984), ma perlopiù è dannazione, condanna alla ripetizione e al ritorno di un identico destino mortifero, che esclude ogni reale possibilità di cambiamento. Ciò non esclude qualche momento di trasognata dolcezza, come quando ritornano, in frequenti trasalimenti epifanici, gli avi o i propri cari curvi sulla terra; ma immediatamente l'io narrante è assalito dal senso di colpa per la propria vita impotente, votata al nulla e all'assenza di senso. Eccone alcuni casi, prelevati da *L'angelo di Avrigue*:

Eppure ripassava senza rancore il *mare*, quando se ne ricordava navigando: ripassava il *mare*, nel lampo dei ricordi, per il paese che gli aveva denegato il pane nell'età cruciale (Biamonti 1983: 64).

A lui non erano mai venuti di quei rimpianti [...] non gli si erano mai affacciati neppure sul *mare* nei momenti vuoti, sul *mare* culla e sepolcro del sole per lunghe settimane (Biamonti 1983: 65).

Da *Vento largo*:

– Raccontami la tua vita.

– Non voglio ricordarla. Non riesco a parlarne.

– Allora non raccontare.

– Tornano tutte le offese del passato. Fino a qualche anno fa, se guardavo il *mare* le dimenticavo. (Biamonti 1991: 59).

Da *Attesa sul mare*:

Bisognava ricordare poco per navigare. Ma nel silenzio della sua cabina si mise a pensare a tutti quelli che aveva lasciato a Pietrabruna [...] Li vedeva in una luce nuova, o almeno così credeva. Forse erano solo intaccati dal sale nell'uniforme luce del *mare* (Biamonti 1994: 69).

Il viaggio si pagava miglia per miglia nello scintillio delle onde. Tutta la vita premeva, rimasugli del tempo erano alle porte. A volte l'azzurro era lieve, a volte più denso, segnato da forti correnti, e qualcosa, come una riva lontana, passava su quello schermo, poi tutto andava coi lampi estesi del sole. Grandi velieri d'altri tempi, carichi di maestà religiosa, di pace solenne, sembravano solcare il *mare* in accordi d'oltre confine. Cosa non viaggiava nel vento della memoria... (Biamonti 1994: 77).

Qualcosa li accomunava nella memoria, sebbene non ce ne fosse bisogno: su una nave si entrava come in religione: ciò che era stato era stato. Nessuna croce faceva più ombra, era tutto in luce. Ognuno a casa aveva il suo cimitero. Il *mare* a poco a poco lo sommergeva (Biamonti 1994: 81-82).

Da *Le parole la notte*:

Si sentiva odore di lentisco e di assenzio e, a folate, il mare che smemorava. (Biamonti 1998: 10).

E, per finire, da *Il silenzio*, in cui, contrariamente ai romanzi precedenti, il mare, nella sua eterna ambivalenza, nel suo perpetuo dare e sottrarre, sembra essere il luogo dove i ricordi si

affollano davanti al soggetto e non quello dove ci si “smemora”. Un’ulteriore connotazione del mare potrebbe essere definita “esistenziale”, legata alla interrogazione, sempre inquieta e dubitante, circa un possibile senso della vita, da intendere anche in chiave morale, come ricerca di una via di giustizia, di onestà o anche, più modestamente, di minima decenza quotidiana:

Dalla finestra si vedevano più crinali che cielo, altezze pietrose, con alberi, e brulle. Spazio fatto di profili, con chiusure azzurre.

– Se si vedesse il *mare*...

– Per me è il luogo dei ricordi (Biamonti 2003: 8).

La *Bildung* di questi romanzi è sempre comunque impossibilitata, frastagliata, interrotta da continui accidenti, ripensamenti, inerzie che, più che spingere il personaggio in qualsivoglia direzione, lo inchiodano nella sterile rimuginazione di identici ma insistenti rovelli; d’altronde la frequentazione e lo studio di scrittori e filosofi dell’esistenzialismo francese (Camus e Sartre su tutti) da parte di Biamonti è talmente nota da meritare solo questo cenno di passata. Gli esempi sono estrapolati da *L’angelo di Avrigue*:

Mentre aspettavano, Maria chiese a Gregorio che mestiere faceva, e saputo che navigava gli disse ch’era un gran bel mestiere. Si vedeva il mondo, si imparava.

– È una triste routine, signora! È come andare per deserti, – affermò Gregorio.

Che strana idea si facevano le donne del *mare*! Anche Martine credeva che insegnasse a vivere, o chissà cosa (Biamonti 1983: 39).

Da *Vento largo*, dove il mare medica e consola:

Lavoro che si faceva per *mare* (sott. Il contrabbandiere). Chissà, forse avrebbe accettato se glielo avessero proposto, anche se il *mare* finora era stato per lui dolcezza e riposo (Biamonti 1991: 38).

Da *Attesa sul mare*, dove, in una dialettica tutta biamontiana, il “senso di riposo” e di conforto è associato a quello “di colpa”, nei confronti di un impegno etico e civile continuamente eluso, ma anche come conto aperto e perennemente da saldare nei confronti dei propri antenati, che il personaggio sente (a ragione o a torto) di tradire continuamente:

Gli domandò perché aveva scelto il mare.

– Lo vedevo in sogno. Mi affascinava. Non ci sono nato, come lei.

– Non sono nato proprio sul mare, – disse Edoardo, – lo vedevo dall’alto. Venivano i venti e ne portavano i chiarori.

Rivedeva i promontori nella sera: il mare in luce con la terra in ombra.

– Le piaceva guardarlo...

– Mica poi tanto. Osservava il mare chi pascolava. I pastori erano osservatori.

– Perché non ha fatto il pastore?

– Chi investe in sangue non fa che tribolare...più di noi.

– Non ha deciso da ragazzo?

– Deciso che?

– Di fare il marinaio.

– Quando andavo su versanti da cui il mare non si vedeva, provavo un senso di riposo, ma anche di colpa (Biamonti 1994: 66).

– Dicevi che siamo fragili, ma la fragilità come si misura? – chiese Manuel.

– Sappiamo tracciarci un cammino solo sul mare. Per il resto siamo disorientati (Biamonti 1994: 75-76).

Ne *Le parole la notte* (ma anche negli altri romanzi) ricorre il tema della rovina (inquadrate in fondamentali pagine da Mario Boselli in un vecchio saggio su Biamonti)¹ come referente da interrogare incessantemente sul senso del mondo:

¹ “Biamonti si muove tra sensibilità lirica impostata sulla vitalità della materia e la presenza della Rovina: il contrasto ha una sua immanenza arcana, occulta e primitiva” (Boselli 1992: 239).

- L'anno scorso sono fuggito dal *mare*. Da te nulla mi costringe a fuggire (Biamonti 1998: 59).
- Poter scrutare queste tenebre, – pensava, – questo mondo che va in rovina, non avere di continuo la testa altrove, lassù su quelle rupi o nell'oltremare (Biamonti 1998: 70).
- Mio nonno aveva una barca, pescava per suo conto. Il *mare* allora non era rovinato.
- È sempre la stessa musica.
- Terra in rovina, *mare* pure. Non suonava mai una musica allegra? – egli pensava (Biamonti 1998: 75).

Ne *Il silenzio*, come nel passo precedentemente citato da *Attesa sul mare*, il mare può addirittura aiutare a costruire o a ricercare la propria identità, anche se nel frammento postumo prevale un pessimismo che avevamo già notato a proposito della funzione smemorante del mare:

- Sul *mare* lo sapevi chi eri?
- Si cade vittima di molti inganni. Solo dopo tanti anni di viaggio, dopo tanto vagare, si vede il vero volto dell'avventura.
- E com'è?
- Arido, e anche peggio (Biamonti 2003: 15).

In *Attesa sul mare* Biamonti tenta una breve notazione di carattere psicanalitico, probabilmente ironica, non interamente convinta e forse per questo messa tra parentesi, sui meccanismi di difesa dell'io:

Il Secondo parlò di sua moglie, ch'era bella e gentile. Costellava la casa di conchiglie che raccoglieva nella bassa marea, di fiori che poi seccava, riempiva di petali i panieri. (Sul *mare* si sublima) (Biamonti 1994: 72-73).

Il senso dell'identità personale e dell'esistenza umana sulla terra conduce inevitabilmente a considerazioni, quasi sempre pessimistiche e amare, di tipo etico-politico, come in quest'esempio, il cui tema è la speculazione edilizia (di calviniana memoria) tratto da *L'angelo di Avrigue*:

Poco lontano la corrente del Roya solcava la *marina* di fronte a un ammasso di palazzoni. Divorato l'arenile, s'espandevano sulle rocce e cercavano di strozzare anche il fiume (Biamonti 1983: 36).

In *Attesa sul mare* Biamonti allarga gli orizzonti della narrazione per ospitare, con un taglio sapienziale, un'analisi filosofica e morale della decadenza dell'Europa:

Henri levò la mano nella luce fioca, tagliò l'aria come a dire sono nel giusto. E disse che un tempo queste cose non succedevano, la parola era parola e si sapeva da che parte stare; era da un po' che tutto degenerava, a furia di tentennamenti l'Europa andava alla rovina; non c'era più né dignità né dolore, planava l'angelo del disordine anche sul *mare* (Biamonti 1994: 84).

Un mare punitivo della *hybris* umana compare, insieme al tema onnipresente della devastazione operata dall'uomo sulla natura, ne *Le parole la notte*:

- È venuta la *mareggiata*, – disse.
- Lascia che venga, fin qui non arriva.
- Distrugge le spiagge, – un altro disse.
- Allora, quello di prima:
- Noi non siamo mai andati a prenderne possesso, a costruire sull'arenile.
- Intervenne ancora un altro per dire che il *mare* faceva il suo dovere e si riprendeva le sue terre.
- Certo che quando il *mare* leva la sua testa... – disse Leonardo. Indugiò, si perse un poco: – Una volta era qualcuno, marinai e pescatori lo rispettavano. (Biamonti 1998: 134).

Due voci importantissime di questa sorta di glossarietto di valori semantici del mare che si sta tentando di stilare, sono la pittura e la musica. Biamonti è uno scrittore intensamente visivo e

pittorico: già studioso e critico d'arte (nonché amico di numerosi pittori, in primis Ennio Morlotti, il cui rapporto con Biamonti è stato ampiamente indagato (Picconi 2006: 7-17; Zublena 2006: 83-120), a più riprese ha affermato che, durante la sua attività scrittorica e le correlative crisi di ispirazione, si aiutava con la visione cézanniana delle cose, più che con i roveli linguistici e stilistici dei poeti e dei romanzieri. Insomma, per lui guardare e vedere sono stati programmaticamente più importanti della concettualizzazione astratta: potremmo quasi dire, con Calvino, che la filosofia per Biamonti è “un plasma vitale” (Calvino 1993: XI) ma collocato in profondità, mentre in superficie emerge il lato descrittivo, pittorico e anche musicale. Numerosi (e chiaramente non tutti riportabili in questa sede) gli esempi di questa trasfigurazione della materia. Ne *L'angelo di Avrigue* il mare è dipinto con pennellate che partono dall'impressionismo, per approdare a una sensibilità più contemporanea e complessa, che riecheggia Cézanne ma anche De Stael (Mallone 2001: 55-56):

Si vedeva un cielo ostruito da picchi e dirupi, stelle spezzate da spigoli, altre sorrette dalle pietre; si vedeva al di là del serro una luce, e un'altra luce ancora più solitaria dentro il *mare* nebuloso e vitreo nel contempo (Biamonti 1983: 59).

Poi si fece lattescente una striscia di cielo sul *mare*. Tutto terso e violentemente sereno era il resto della notte. Spariti i muri neri e violacei della sera, i frequenti muri sul *mare*, la costa sembrava vitrea e quasi traluceva in un cielo senza atmosfera (Biamonti 1983: 60).

Dall'Annunciata per inveterata abitudine tornò a guardare la costa, terra e *mare* in un'impressione di vuoto tremolante in una sorta di vento (Biamonti 1983: 61).

Il cromatismo domina potente sia in *Vento largo* che in *Attesa sul mare*:

Faceva freddo. E una sera alta, di grandi dorsali di carminio, si formava sopra il *mare* (Biamonti 1991: 30).

Sopra il *mare* dilagava il viola nel celeste arioso (Biamonti 1991: 34).

Lontano, nello scorcio di *mare*, s'alzava, tra fiamme rosa, il mosaico della sera (Biamonti 1991: 51-52).

Il cielo era stellato; il *mare*, buio ardesia con evanescenze (Biamonti 1991: 77)

Sul *mare* il grigio perla lottava con l'azzurro (Biamonti 1991: 101).

Henri era in preda alla crisi dei primi giorni, crisi adamantina. All'oblò ogni tanto il nero-viola si illuminava. Misterioso *mare*. Non mancava mai di lussuosi richiami (Biamonti 1994: 73).

Ne *Le parole la notte* l'attività pittorica dell'amico Eugenio è esplicitamente citata:

Erano due tele analoghe, come soggetto. Di un azzurro incandescente, di *mare* [...]

Che fatica, il *mare*. Con le terre è diverso, anche con le più accese sai dove appoggiare (Biamonti 1998: 62).

– Perché una donna contro il *mare*? - chiese.

– La pittura è un lusso [...]

– Vorrei recuperare tutto, lei e luce di *mare*, nella dolcezza... Ma non lavorare d'immaginazione (Biamonti 1998: 63).

La musica biamontiana non è espressa semplicemente dalla vibrazione fonica della parola, dal suo alone connotativo di luce e ombra, ma è qualcosa di più tenue e insieme ambizioso, perché mira diritto alla sostanza, all'anima delle cose (sebbene impossibile da cogliere, come lo scrittore sa bene). Giova rifarsi ancora alle sue parole: “La musica che cerco di fare vorrebbe essere un preludio impressionista, legato alle piccole cose: un cespuglio, un'onda di mare, un pezzo di pane, un battito del cuore. [...] La musica che può nascere è legata alle cose stesse” (Biamonti 2008^b: 32, 33).

Il passo che segue, tratto da *Vento largo*, parla esplicitamente di “fantasmi musicali”, associa palesemente e volentariamente “musica e mare”, mentre ne *Le parole la notte* propone nel finale un'interessante *liaison* tra “luce e grazia”, che sarebbero le “due musiche” del mare:

– La sera vengo qui, – Sabèl disse; – da quella riga di *frangenti* si alzano fantasmi musicali. Certe sere seguì il vostro canto. Mi porta via.
 – La ringrazio. Ma il nostro scopo non è sedurre... Musica e *mare*. Non mi vuol dire in che la terra l'ha offesa? (Biamonti 1991: 103).

– Ciò che conta è il sole, l'aria, le ore di luce, la veduta. Da te purtroppo non si vede il *mare*.
 – Non importa. Il *mare*, vengo qui da voi e lo vedo.
 Lo vedeva anche tardi, come adesso, e aveva ancora luce e grazia, le sue due musiche (Biamonti 1998: 37).

Ne *Il silenzio* si compone un vero e proprio quadretto di sapore impressionista, col “silenzio” che cede il posto, guidandole, alle “melodie”, le quali convocano sulla scena tutti gli attori, “pastore, cane, capre, avvolti dal vento che sale dal mare: il tutto sigillato e racchiuso dalla cornice, il “grumo di tenerezza”, piccola *summa* di sensibilità lirica, seguita dai due punti introduttivi, ma anche scandita dal valore vocativo dei punti esclamativi:

Adesso c'era silenzio. Ma che sere! Che melodie! Grumo di tenerezza: pastore, cane e capre, avvolti dal vento che sale dal *mare*. (Biamonti 2003: 4)

Un altro snodo tematico importante investe il rapporto, la dialettica, tra mare e terra, che Biamonti, intervistato in proposito, ha così definito:

È il rapporto tra il finito e l'infinito, tra il concreto, la concretezza degli affetti limitati e ben circoscritti, gli ancoraggi insomma, e il disancoraggio dell'infinito. Il mare è sempre stato una metafora dell'infinito: è una banalità, lo so, perché tutti ormai l'han detto... È il modo con cui uno lo vive questo infinito, questo andare oltre il proprio limite, che conta... Ma per capirlo e andare oltre il proprio limite, bisogna anche avere gli affetti centrati sul proprio limite. Andare per mare non significa disancorarsi dalla terra ferma, dai luoghi che si amano, ma significa proiettare se stessi su un muro lontano. [...] È confrontarsi con qualcosa che annichilisce e, nello stesso tempo, esalta la condizione umana. Ma c'è anche una parte di annichilimento. E la vita, la terra, rappresenta questo senso della concretezza, dell'attaccamento alle piccole cose, alla quotidianità, che nella sua ripetizione è conforto, diventa quasi un punto sacro... Un punto sacro a cui l'uomo si ancora contro il delirio del cosmo, contro questa dispersione del cosmo (Cipriani 2008: 73-74).

Paola Polito, in un suo studio (Polito 2008), ha analizzato il rapporto che intercorre tra gli elementi del paesaggio, ipotizzando varie modalità di interazione, tra le quali si rivela particolarmente interessante la mediazione fra elementi: il vento, ad esempio, compie azioni e rivela attributi tipici di altre entità come la luce o il cielo, giungendo, attraverso progressivi slittamenti semantici e prestiti di qualità, a vere e proprie metamorfosi. Tale relazione dialettica coinvolge anche gli uomini, come ha ben mostrato Mario Boselli parlando della “*corrispondenza* non solo tra i sensi ma tra le cose (rupi e risacca) e gli uomini”. Aggiungendo poi:

Il polimorfismo della natura si appalesa: implacabile, equilibratore, imprevedibile, dotato di singolare animazione. Luce, notte, montagna, aria sono attivi operando sia su se stessi [...] sia in concomitanza con gli atti umani. C'è sempre un contatto, un rapporto tra coloro che solo per intenderci chiamiamo personaggi e questa natura; un rapporto di bagliori, oscurità e penombre come se rocce, mimose e cielo, nelle loro perenni evoluzioni, seguissero il medesimo nostro destino, funzionando da supporto del pensiero poetico. La pietà è reciproca (Boselli 1992: 236-237).

Vediamo ora gli esempi concreti della dialettica tra mare e terra ne *L'angelo di Avrigue*:

Una luce radente spianava il *mare* e lo sollevava nelle insenature; anche al largo esso si alzava sino a cozzare contro il cielo. Un altro *mare*, d'ombra, scendeva dalle catene rocciose.
 Martine stava poggiata a un masso, al margine delle sue terrazze. L'ora viola l'avvolgeva, l'ora della nostalgia tra quei due *mari*.
 La mente è imprevedibile, e stasera era alla terra che s'abbarbicava il suo sogno, alle povere zolle

dove Jean-Pierre riposava – finito il viaggio –, simili a quelle che brillavano ai suoi piedi. La fredda sera si prolungava su una sorta di terra-grembo (Biamonti 1983: 55).

In *Vento largo*:

Il *mare*, di là dagli ulivi, e le rocce di cresta segnavano il cielo di una luce che si ossificava (Biamonti 1991: 50).

Punte argentee di *mare* entravano nel cielo, quasi in risposta al richiamo degli ulivi (Biamonti 1991: 90).

– Ha notato, – diceva, – che qui tutte le rocce guardano al *mare*? E il vento di *mare* a quest’ora porta il pallore alle pietre (Biamonti 1991: 105).

Si stava bene ai piedi di quell’albero, diramato dal tempo in una triplice vecchiaia; sulle sue fronde cominciava il fatuo *mareggiare* della sera (Biamonti 1991: 106-107).

Le rocce impallidivano ancora d’aria *marina* (Biamonti 1991: 107).

Ne *Le parole la notte*:

Azzurri appena annunciati sul *mare* delicatamente bianco. La terra, inconsistente, porosa, gli ulivi come in un moto di vento, rosa e cenere sulle cortecce (Biamonti 1998: 31).

A un certo punto il paese sembrava galleggiare sul *mare* (Biamonti 1998: 33).

La pioggia rischiarò il *mare*, lo unì alle colline in un’atmosfera bianca. Egli pensò che invece il sole vi gettava un manto di lusso. Con l’azzurro ogni cosa andava verso un suo destino (Biamonti 1998: 44).

Verso Francia, l’Esterel, violaceo nell’aria diafana, sembrava prendere l’alto *mare* (Biamonti 1998: 75).

Fece colazione guardando la costa. Il *mare* faceva la sua opera luminosa sulle rocce, sulle case; si sollevava lentamente nel cielo che gli era fraterno (Biamonti 1998: 203).

Infine ne *Il silenzio*:

Il viola ardeva sui dirupi, li univa al mare, avviluppava l’uliveto (Biamonti 2003: 13).

Mare e cielo sono uniti da un sentimento di fratellanza, mentre il rapporto tra uomini e mare è più problematico, fatto di indicibili tentativi continuamente frustrati che approdano a una sostanziale incomunicabilità, la quale però acuisce ogni volta di più il desiderio di lontananza e di infinito. Il mare, come abbiamo visto, è il luogo che smemora ma nello stesso tempo rende più vivida la memoria, come ne *L’angelo di Avrigue*:

Si incantava a guardarla: l’Ester che gli appariva sul *mare* non aveva questo vigore, questa vita (Biamonti 1983: 9).

Non l’aveva mai ricordata come adesso gli appariva: sul *mare*, l’immaginazione era stranita dal «male del ferro» che colpisce i marinai saturi d’acqua e lamiera (Biamonti 1983: 10).

In *Vento largo*, dove a essere investita dal ricordo è l’immagine della madre:

Non arrivò sino in riva al *mare*. L’oscurità sui cespugli si animava: il biancheggiare del corpo di sua madre, il suo volto scontento ma dolce... (Biamonti 1991: 76)

Era, in quella foto, seduta in riva al *mare*, un *mare* viola, come le ombre sui suoi capelli e sulle orme sabbiose. In quell’ora tarda, bruciava tenera e lontana (Biamonti 1991: 84).

Ne *Le parole la notte* Biamonti tenta la difficile impresa di “colloquiare col mare”, per rilevarne l’impossibilità, visto che, per farlo, “occorre un delirio più forte, stremante”. Lo sguardo che si posa sul mare non è riferibile, “non era un’attività che si potesse dire”, anche se il personaggio vorrebbe “dargli una mano a estendersi con la sua luce”. Il mare, quasi personificato, quasi fraterno, saluta per l’ultima volta l’ufficiale francese Corbières che si sta accingendo al viaggio estremo:

Guardare il *mare*, guardare il cielo di là degli ulivi non era un'attività che si potesse dire (Biamonti 1998: 49)

È difficile colloquiare col *mare*. Occorre un delirio più forte, stremante (Biamonti 1991: 60).

Corbières sorride: – Già! – disse. – Un marinaio parla a un'onda, tutto è instabile, è attento alle sfumature. Lei si aggrappa a ciò che è fermo (Biamonti 1991: 165).

Lui guardò di nuovo il *mare*. Si alzava, splendeva, crollava. Avesse potuto dargli una mano a estendersi con la sua luce, ad avanzare sulle rive (Biamonti 1991: 203).

A ogni selletta nelle curve il *mare* ricompariva; un po' di foschia lo turbava ancora.

«Quattro monatti d'accatto sulla strada», pensava. La strada era la Route Napoléon. Al valico della Faye il *mare* li salutò per l'ultima volta. «Ultimo cenno di un azzurro freddo». Vi si scioglievano le due isole e i massicci dell'Esterel e dei Maures (Biamonti 1991: 228).

Ne *Il silenzio* torna prepotente la dimensione del ricordo, più nitido sul mare che a terra:

La luce le cadeva addosso da altezze diverse, a intervalli ineguali: la brezza nel cielo girava, da montana diventava *marina*, puntava alla terra ormai calda di sole (Biamonti 2003: 4).

Ma forse era vero ciò che lei notava: non vedeva quasi più le cose, né gli uomini, che sul *mare*, nella purezza del *mare*, gli venivano in primo piano, quando vi pensava: un rosmarino, un volto, un lentisco. Vi doveva porre rimedio, ora (Biamonti 2003: 12)

Tale abbondanza di trasfigurazioni simboliche e di slittamenti semantici, è interrotta qua e là da un rapporto più quotidiano col mare, colto nel suo valore naturale – atmosferico e, solo in *Attesa sul mare*, tecnico (nel senso nautico del termine). Un passaggio descrittivo, apparentemente innocuo, lo fissa ne *L'angelo di Avrigue* (anche se quella “canna di falasco” che “rompeva lo specchio della sera” insinua una sottile inquietudine nel lettore):

I gabbiani se ne erano già andati. Ce n'era uno solo su una pietra in riva al *mare*. Nel mezzo del fiume scendeva una canna di falasco. Rompeva lo specchio della sera (Biamonti 1983: 38).

In *Vento largo* una scena simile è lavorata dialettalmente (ma dissimulata dallo stretto contatto con l'italiano, come in “il sentiero girava”, “a bei momenti” e “il mare che lavora”):

Il sentiero girava tra gli scogli, sopra la riva. L'acqua non si vedeva: solo un clavier di barbagli sui frangenti lontani. A bei momenti si sentiva sciabordare.

– È bello sentire il *mare* che lavora.

– Si sente dal tuo paese?

– Si vede, ma distante, fra le rupi (Biamonti 1991: 60).

In *Attesa sul mare* (il primo passo) e *Le parole la notte* (i seguenti) prevale una quieta e pianeggiante registrazione dei fenomeni atmosferici (l'aria fredda, i venti, la foschia), non increspata da impennate liriche:

Il *mare* non era forte e l'aria era fredda, il sole non scaldava più. Cominciavano a salire dai grandi fondali le ombre violacee (Biamonti 1994: 72).

– Possiamo andare a passeggiare sul *mare*, a quest'ora non c'è più nessuno. [...]

– La brezza sta vincendo sull'aria di *mare* (Biamonti 1998: 30).

Il *mare* aveva un cordone di foschie (Biamonti 1998: 84)

Il levante aveva girato e adesso entrava dal *mare* (Biamonti 1998: 96).

Prima di offrire un paio di esempi di mare “tecnico” (le virgolette sono d'obbligo) presi da *Attesa sul mare*, vale la pena riportare le parole affettuosamente ironiche di Giorgio Bertone, che da esperto velista stronca così l'uso che Biamonti prova a fare della scienza della navigazione e del suo lessico:

Già la rotta da Tolone a Neum, unico sbocco al mare della Bosnia, è una curiosissima rotta che costeggia il più possibile le terre (liguri, còrse, balcaniche) per poterle descrivere o rilanciarne

come attraverso un'eco tutta la nostalgia. [...] L'usata cura minuziosa delle espressioni precise che Calvino lodò nel Biamonti dell'*Angelo*, lascia il posto a un frasario marinario alquanto spurio e sbilenco: «Tolsero l'ancora alla scialuppa» [Attesa sul mare, p. 75] oppure le espressioni sembrano accattate in un manuale di navigazione: «Speriamo che la nave non entri in sincronismo con l'onda» (*ibi*, p. 113). Che lo faccia apposta è più che un sospetto (Bertone 2006: 60).

Ma veniamo ai passi annunciati prima:

[...] Il *mare* è buono?

– Ottimo, per ora navighiamo a vista (Biamonti 1994: 65).

Il *mare* era calmo, a tratti luminoso. Il rullio era morbido.

– Il centro di gravità si concilia col centro di spinta (Biamonti 1994: 66).

Si potrebbe concludere questa prima sezione, rimanendo sempre all'interno di *Attesa sul mare*, con un prezioso inserto di lingua provenzale (veri e propri versi, declamati a cuore largo da un marinaio della *Hondurian Star*, la nave capitanata da Edoardo), in cui Biamonti declina la sua personale mitologia legata a questa patria dell'anima che per lui è la Provenza; mito di terraferma, di entroterra², che per una volta viene dislocato, straniato sul mare, ma che rappresenta pur sempre una promessa di approdo sicuro (“uno terro souleianto e graciouso”). Rilevante la presenza della grazia, che si moltiplica in “pleno de graci”, nell'aggettivo “graciouso” e nella traduzione italiana “pieno di grazia” e l'omaggio al poeta Mistral, che compare sulla scena come un vento:

– Capitan Audouard, la *mar* au-jour-d'uei es pleno de graci. Nous navegan vers uno terro souleianto e graciouso. La terra non si vedeva ancora e l'azzurro verso il golfo del Leone era carico di vento.

– Forse c'è da affrontare il mistral, – disse Edoardo.

– Speriamo che la nave non entri in sincronismo con l'onda.

Ma il nostromo sorrise. Entrambi sapevano ch'era cosa da niente. «Forse è per me che ha trovato il *mare* pieno di grazia, per festeggiarmi» (Biamonti 1994: 115).

2. IL MEDITERRANEO

Il mare di elezione di Francesco Biamonti è, chiaramente, il Mediterraneo, così definito in una pagina dei suoi *Scritti e parlati*:

Antico! Così lo chiama Montale. Il Mediterraneo è antico e tragico. Ha la cupa gioia della tragedia, una gioia che viene dalla luce, una tragedia che viene dalla lucidità. [...] Tre voci lo hanno rappresentato in modo mirabile: quella di Montale dal golfo di Genova, quella di Valéry dal golfo del Leone, quella di Camus dalle rive algerine. Tre intelligenze purificate dalle ondate, nell'ora che passa coi suoi diamanti estremi, tre aspirazioni a una comprensione più vasta del ciclo eternità-istante, vita-morte. Pagine di mare e di vento, di abbaglio luminoso: modo di affrontare in forma laica il desiderio dell'eterno, scolpendo in una materia luminosa un compito mortale (Biamonti 2008^d).

I valori che assume il Mediterraneo sono naturalmente gli stessi proposti per il mare in generale; amore e fascinazione ne *L'angelo di Avrigue* e in *Vento largo*, apparentabili alla sfera lirico-filosofica e, più in generale, alla semantica dei sentimenti:

Il giovane spiegò pazientemente che amava il *Mediterraneo* e che aveva soggiornato a lungo sulle sue rive a Malaga e a Maiorca (Biamonti 1983: 94).

Gli altri lo aspettavano sotto le case che fronteggiavano il mare.

– Ecco, lo vedi il fascino del *Mediterraneo*, – Joachin disse ancora.

Il mare ardeva nella rada e si rifletteva sulle case, sul fronte delle facciate (Biamonti 1991: 25).

² Devo questa segnalazione a Matteo Grassano, che ringrazio sentitamente.

In *Attesa sul mare* prevale una denotazione che oscilla tra il naturale-atmosferico e la nuda referenzialità del dato geografico e quindi incline al tecnicismo, come negli esempi che seguono:

Al bar si fermarono sul terrazzo. Era ancora giorno, era venuto fuori un azzurro tenue, insolito sul *Mediterraneo*. Aveva dorsi che lentamente si doravano (Biamonti 1994: 33).

Le rade avevano una loro lentissima pulsazione. Ritmo antico, quasi primordiale dei fari *mediterranei*. Costa che si componeva in una mesta felicità di scogli, di penisole (Biamonti 1994: 36).

A terra s'adattava male, le prime ore: troppo sole sul *Mediterraneo*, troppa luce, con l'orizzonte spesso abbassato per rifrazione (Biamonti 1994: 45).

– Per quale destinazione?

– Neum, l'unico sbocco al mare della Bosnia. Ma può darsi che si debba cambiare, te lo diremo per strada.

– Il *Mediterraneo* è tutto sotto controllo. C'è una cappa d'ascolto (Biamonti 1994: 46).

Ne *Le parole la notte* una bellissima pagina di conversazione tra i personaggi inquadra il Mediterraneo in una dimensione politico-ideologica (e, più latamente, morale) di forte attualità, se pensiamo ai drammi odierni della migrazione e del terrorismo:

– Ormai guerre non ce ne saranno più, – disse Corbières, – almeno in Europa. Germania e Francia sono unite. È sul *Mediterraneo* che occorre vigilare, tenere a bada le forze periferiche.

– Sono tipi che passano e vanno.

– Noi non sappiamo chi c'è fra questi tipi. Ci sono anche dei comandi che entrano in Francia per colpire, gruppi decisi e carichi d'odio.

– Dobbiamo ripagarli della stessa moneta? – Alain chiese. – Non ci riesco, – aggiunse.

– E fai bene. L'odio che non dimentica cade goccia a goccia sul cuore e lo rende simile a un deserto... È un proverbio dell'Islam (Biamonti 1998: 127-129).

La *pietas* dei personaggi biamontiani si esprime bene in una constatazione sconfortata dell'ufficiale francese Corbières, sempre nello stesso romanzo:

Allora Corbières intervenne di nuovo: – Tutto il *Mediterraneo* è un lago di lacrime (Biamonti 1998: 156).

Il quale, poco prima di morire, fa una considerazione decisiva sulla specificità di questo mare, portatore di una luce creaturale, forse quella della conoscenza:

– Il cielo cambia, si fa notte.

– L'ultima notte sul *Mediterraneo*.

– Che cos'ha questo mare che gli altri mari non hanno?

– Una luce che se ne stacca sempre con dolcezza. Può essere calmo o in tempesta, la luce è sempre la stessa. Non la incontrerò mai più (Biamonti 1998: 188).

Nel postumo *Il silenzio* ritorna la dimensione del canto, della musicalità legata ai fruscii della macchia mediterranea:

Dalla macchia *mediterranea* saliva un canto austero; canto breve, perché il vento dalle rocce si sollevò tra le nuvole (Biamonti 2003: 24).

3. MARSIGLIA

Una particolare declinazione, all'interno della poetica biamontiana del mare, la assume la città di Marsiglia, che per Biamonti ha sostanzialmente il valore di un mito decaduto: città che prima ha tolto la fame a tanti liguri del Ponente che andavano sul porto a “camallare” (fare gli

scaricatori, i facchini), ora è ridotta a “un porto di petroliere”, ma conserva sempre un valore utopico da capitale “morale”, da promessa di una dimensione esistenziale diversa e comunque migliore. In *Attesa sul mare* il personaggio che parla vagheggia di essere nato nella città francese:

– Ho fatto di tutto in immaginazione su quei costoni in faccia al mare... Immaginavo anche d’essere nato a *Marsiglia*... (Biamonti 1994: 33).

Ne *Le parole la notte* (di cui si riportano due passi) e ne *Il silenzio* si comprende forse il vero senso del mito marsigliese (se così si può definire): “il mare entra” è la frase-chiave, che probabilmente significa che il mare si unisce alla terra, la feconda, la disloca parzialmente e le offre almeno l’illusione di una vita che può prendere il largo. Ma vediamo gli estratti:

– Com’è *Marsiglia*? – chiese Leonardo.
 – *Marsiglia* è sempre *Marsiglia*, il mare entra.
 – Com’è la città, sta cambiando?
 – Si sta meglio qui, su questa altura. [...]
 – Vede, – disse Corbières, – *Marsiglia* decade. Non è più la capitale d’oltremare. Potremmo brindare al suo passato, alla fine di un mondo. Ormai è solo un porto di petroliere.
 – Brindiamo ai suoi scogli, alle sue rocce bianche, ai suoi castelli sulle onde (Biamonti 1998: 127-128).

Limitò la sua domanda a un: – Da dove viene?

– Da *Marsiglia*.
 – E lei?
 – Da Genova.
 – Due città di mare, molto diverse.
 – Perché molto diverse?
 – In una il mare entra, la sorvola; e l’altra gli volge le spalle, s’arrampica sulla terra. Ma non sono un buon giudice: per *Marsiglia* ho un debole (Biamonti 2003: 11).

Biamonti confessa alla fine, per interposta persona, di avere un debole per *Marsiglia*, nonostante la sua decadenza attuale; questa dichiarazione di amore lo accomuna a un altro artista, Paolo Conte (che pare abbia conosciuto Biamonti), che in una sua canzone, *Gratis*, scrive e canta così:

Ah, che meraviglia
 sembra di essere a *Marsiglia*
 c’è un enorme parapiglia
 che ricorda la quadriglia [...]
 Via da questa mischia
 c’è qualcuno che cincischia
 ma la storia se ne infischia
 spiacente, scusami,
 non posso venire
 da questa città
 mi lascio irretire
Marsiglia, lo sai,
Marsiglia è *Marsiglia*
 e gratis sarà la sua infedeltà (Conte 1987).

Il personaggio di Paolo Conte si lascia addirittura “irretire” dalla città che, però, è infedele: *Marsiglia*, per Paolo Conte, è la possibile meta di una fuga dalla “mischia”, rappresentata dalla “storia” che “se ne infischia” dell’uomo che “cincischia”. Come non vedere qui una comunanza di destino con i personaggi biamontiani, sempre in fuga dalla “memoria” del passato e dal corso della Storia? Conte fa entrare in rima il nome della città con “meraviglia”, “parapiglia” e “quadriglia”, a significare un rovesciamento carnevalesco della realtà, realizzabile in una dimensione

di pura gratuità, che solo Marsiglia può permettere. D'altronde, anche la concezione del paesaggio avvicina i due artisti, come si può evincere dal breve spezzone di un'intervista a Paolo Conte:

[...] ammetto che, comunque, un po' di religiosità – di tipo forse pagano – si lascia intravedere tutte le volte in cui tratto il paesaggio. Forse perché il paesaggio riflette in me sempre qualcosa di sacro e misterioso, come una specie di continua preghiera. [...] Forse la presenza dei paesaggi in noi è essa stessa una testimonianza di lontana religiosità e di preghiera nascosta (Conte 2003: 103).

4. CONCLUSIONE

Giunti al provvisorio limitare di queste considerazioni sulle possibili direzioni di senso offerte dal mare (in particolare quello Mediterraneo) nell'opera di Francesco Biamonti, si vorrebbero offrire alcune suggestioni per indicare qualche via da esplorare nel futuro (prossimo, si spera). Innanzitutto, Carlo Cassola, in un suo scritto giovanile sulla modalità di strutturazione delle storie montate dalla narrativa, scriveva che:

Il fondamento della bellezza di un quadro, di una stampa, di una fotografia è lo stesso: l'immobilità del personaggio. Immobilità apparente piena di moto sostanziale. Perché il personaggio immobile ha tutte le possibilità di movimento intatte, cioè tutte le possibilità di vita intatte. La sua immobilità allude al movimento, la sua mancanza di vita alla vita, l'assenza del tempo al fluire del tempo. E lo stesso vale per un paesaggio, che potrà essere teatro di qualsiasi vicenda (Cassola 1962: 7).

I personaggi biamontiani, così come il paesaggio, sono caratterizzati da “immobilità apparente piena di moto sostanziale”. Non solo: quando Biamonti afferma, in più di un'occasione, che il destino dell'uomo è abitare un mondo ma sognarne un altro, sembra ricollegarsi idealmente a queste ulteriori parole di Cassola:

la narrazione chiamata a rappresentare moto e vita è certo il massimo a cui tende lo scrivere; ma la narrazione a sua volta deve tendere a riprodurre quel moto e quella vita che sono al di là del limite, che si rivelano per segni, barlumi, spiragli, occasioni, giusta la terminologia montaliana: e cioè la narrazione deve tendere a essere una cinematografia dell'impossibile (Cassola 1962: 9).

Una cinematografia dell'impossibile: quando ci si interroga sulle traiettorie di significato che può assumere il mare, ma anche l'elemento liquido in generale, nell'opera di uno scrittore possibile e impossibile vengono immediatamente chiamati in causa, come ben sapeva Paul Valéry, che in una conferenza del 1933 immagina la nascita della filosofia e della conoscenza “in riva a un mare meravigliosamente illuminato”:

uno sguardo sul mare, è uno sguardo sul possibile... Ma uno sguardo sul possibile, se ancora non è filosofia, è indubabilmente un germe di filosofia, filosofia allo stato nascente. Chiedetevi un momento come poté nascere un pensiero filosofico. Quanto a me, se mi pongo tale quesito, tento appena di rispondere che il mio spirito mi trasporta in riva a un mare meravigliosamente illuminato. Là sono riuniti gli ingredienti sensibili, gli elementi (o gli alimenti) dello stato d'animo in seno al quale sta per germinare il pensiero più generale, il problema più comprensivo: luce e spazio, libertà e ritmo, trasparenze e profondità... Non vi accorgete che il nostro spirito sente allora, scopre allora, in quell'aspetto e in quell'accordo delle condizioni naturali, proprio tutte le qualità, tutti gli attributi della conoscenza: chiarezza, profondità, vastità, misura! ... Quel che egli vede gli mostra quel che è proprio della sua natura possedere o desiderare. Gli accade che il suo sguardo sul mare generi un desiderio più vasto d'ogni altro desiderio che possa essere soddisfatto da una particolare cosa ottenuta. È come sedotto, come iniziato al pensiero universale (Valéry 2014).

Per chiudere veramente questo contributo (ma solo per ora) ci avvaliamo delle parole molte meno tranquillizzanti e luminose di Paolo Zublena, che, chiamando in causa Gilles Deleuze, si interroga sulla presunta funzione compensatoria del paesaggio nella scrittura biamontiana e

giunge ad affermare che il paesaggio, lungi dall'essere una semplice proiezione delle percezioni umane

in qualche modo guardi l'umano, anziché esserne scorto. Lo sguardo delle cose, revocando in dubbio la distinzione tra exteriorità e interiorità, mette di fronte il soggetto al suo venire meno, o almeno alla sua costituzione illusoriamente basata su un'idea immediata di semplice presenza della coscienza a sé [...] Quando il paesaggio guarda l'uomo più che esserne guardato, si realizza quello che Deleuze chiama il divenire non umano (Zublena 2006:118-119).

Una conclusione che reca con sé elementi di profonda inquietudine conoscitiva, ma che appare anche necessaria per percorrere quel varco aperto verso un possibile Altro che il mare e in generale tutti gli elementi umani e non umani dell'opera di Francesco Biamonti sembrano mostrare senza la pretesa di dimostrarli.

5. BIBLIOGRAFIA

- Bertone Giorgio, 2006. *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Novara, Interlinea Edizioni.
- Biamonti Francesco, 1983. *L'angelo di Avrigue*, Torino, Einaudi.
- Biamonti Francesco, 1991. *Vento largo*, Torino, Einaudi.
- Biamonti Francesco, 1994. *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi.
- Biamonti Francesco, 1998. *Le parole la notte*, Torino, Einaudi.
- Biamonti Francesco, 2003. *Il silenzio*, Torino, Einaudi.
- Biamonti Francesco, 2008^a. "Breve nota autobiografica", in *Scritti e parlati*, Torino, Einaudi, pp. 16-17.
- Biamonti Francesco, 2008^b. "La musica di Le parole la notte", in *Scritti e parlati*, Torino, Einaudi, pp. 31-33.
- Biamonti Francesco, 2008^c. "Davanti al mare", in *Scritti e parlati*, Torino, Einaudi, pp. 89-91.
- Biamonti Francesco, 2008^d. "Mediterraneo antico e tragico", in *Scritti e parlati*, Torino, Einaudi, pp. 121-122.
- Boselli Mario, 1992. "La rovina metafisica, il silenzio e lo sguardo", *Nuova corrente*, anno XXXIX n. 109, pp. 225-239.
- Calvino Italo, 1993. *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori.
- Cassola Carlo, 1962. "Il film dell'impossibile", in *La visita*, Torino, Einaudi, p. 7-10.
- Cipriani Elio, 2008. "Destino umano è abitare un mondo. A colloquio con Francesco Biamonti", in *Lettere dall'acqua. Colloqui di fine millennio su acque e dintorni*, Ravenna, Edizioni del Girasole, pp.71-81.
- Conte Paolo, 1987. *Aguaplano*, CGD.
- Conte Paolo, 2003. "Religiosità... (Da una lettera a Vincenzo Mollica)", in *Si sbagliava da professionisti*, Torino, Einaudi, p.103.
- Mallone Paola, 2001. *Il paesaggio è una compensazione*, Genova, De Ferrari.
- Montale Eugenio, 1984. "Voce giunta con le folaghe", in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, pp. 258-259.
- Picconi Gian Luca, 2006. "Una nube di tempo materico. Biamonti, Morlotti, la pittura", in Biamonti Francesco, Ennio Morlotti, *Pazienza nell'azzurro*, Torino, Ananke, pp. 7-17.
- Polito Paola, 2008. "Ligusticità: la letteraturizzazione del paesaggio", in Polito Paola (a cura di), *Sentieri liguri per viaggiatori nordici*, Firenze, Olschki, pp. 1-48.
- Valéry Paul, 1942. *Poésies*, Paris, Gallimard.
- Valéry Paul, 1971. *La giovane parca*, trad. di Mario Tutino, Torino, Einaudi.
- Valéry Paul, 2014. *Opere scelte*, Milano, Mondadori.
- Valéry Paul, 2014 (1933). "Ispirazioni mediterranee", in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, pp. 1379-1393.

Zublena Paolo, 2006. *Lo sguardo malinconico sullo spazio-evento: elegia del paesaggio dipinto*, in Biamonti Francesco, Ennio Morlotti. *Pazienza nell'azzurro*, Torino, Ananke, pp. 83-120.

La terza dimensione dei paesaggi di Francesco Biamonti

The third-dimensional landscapes of Francesco Biamonti

ISABELLA MARIA ZOPPI

CNR-IRCRES, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di Ricerca per la Crescita Economica Sostenibile, via Real Collegio 30, Moncalieri (TO) – Italia

corresponding author: isabella.zoppi@ircres.cnr.it

ABSTRACT

This essay focuses mainly on Francesco Biamonti's fiction but it also grounds on a close analysis of his non-fiction works and interviews. Its core is to show how Biamonti's writing deeply concerns his own Ligurian landscape, the garigue, the scrubland and the Mediterranean Sea. This will be achieved through the highlighting of the very peculiar way in which the writer evokes his smellscape – thanks to highly conscious perceptions and language skills – in order to mold for his readers a three-dimensional narration of his homeland.

KEYWORDS: Mediterranean landscape, smellscape, Italian literature.

DOI: 10.23760/2499-6661.2018.014

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Zoppi I. M., 2018. "La terza dimensione dei paesaggi di Francesco Biamonti", in Emina A. (a cura di), *Narrazioni dal Secolo Breve. Ripensare il Mediterraneo, Quaderni IRCrES-CNR*, vol. 3, n. 3, pp. 71-78, <http://dx.doi.org/10.23760/2499-6661.2018.014>

- 1 "Andiamo andando"
- 2 Aromatiche folate, fuochi odorosi
- 3 E poi, le rose
- 4 Di vino, sale, memoria e delle perdute svolte
- 5 Bibliografia

1 “ANDIAMO ANDANDO”

Liguria di confine, di macchia mediterranea, di rocce affioranti, ruvida e sabbiosa di scisti e di calcari, affaticata di vigne rubate al declivio, di “ulivi incielati” (PN)¹ “dalle fronde quasi minerali e dai tronchi quasi umani” (AM). Camminiamo con Francesco Biamonti attraverso la gariga della riviera del Ponente estremo, un occhio al mare, un occhio al sentiero². Ci muoviamo col passo cauto e contadino di Leonardo, appoggiato al suo “bastone che brilla” (PN), di sorbo scorticato. “Andiamo andando”, con i movimenti decisi del *passeur* Varì (VL). Spostiamo il peso tra il Mediterraneo e l’entroterra con i passi dalla gravità esitante di Edoardo, uomo di mare e contrabbando (AM); ci allunghiamo tra fasce e pietraie col passo inquieto di Gregorio, navigante affossato e stranito dal “male del ferro” (AA). Saliamo per “terrazze e scalette sbilenche” (IS) con Edoardo, marinaio tornato contadino, e con lui ci confermiamo nel potere della memoria legata all’odore, quando ci racconta che “nella purezza del mare, gli venivano in primo piano [...] un rosmarino, un volto, un lentisco [...] le cose più antiche si avvicinavano, le più remote; erano ruvide e dolcissime, tra i flutti” (IS). Ecco, gli odori. Tra i flutti delle sue pagine, dei suoi “romanzi-paesaggio”, come li definiva Calvino (Bertone 2006: 35; Meschiari 2006; Coletti 2005: 18), o del suo “paesaggio-ragionamento”, come suggerisce Ficara (Ficara 2007: 179), Biamonti ci ha lasciato in eredità la memoria di un paesaggio olfattivo³ profondo e pervasivo, di un *sentire* quasi fisico, strutturato e localizzato, che si intreccia vivido e trino con il paesaggio sonoro⁴ e il paesaggio emozionale⁵, andando così a completare la parola scritta con una prepotente terza dimensione che si manifesta attraverso l’aria.

Il paesaggio in Biamonti si fa attore e regista del racconto; nel “montaggio veloce dei quadri dialogici, descrittivi, riflessivi, narrativi, a volte ridotti a brachilogie”, lo scenario diventa “il personaggio che si impone di più” (Bertone 2006: 47). Azioni, sentimenti, rappresentazioni, tutto il percorso stilistico e narrativo viene trattato con brevi tocchi, precisi e asciutti, secondo una filosofia di pensiero maturata nel tempo precedente l’esordio alla scrittura: “volevo fare dell’impressionismo, rendere la commistione di materia e luce e nello stesso tempo rendere la commistione di passione umana e elementi del paesaggio, perché la coscienza umana è sempre coscienza di qualcosa che si percepisce [...] La percezione della realtà è condizionata da ciò che sta al di fuori dell’uomo, e lo sguardo umano deve recuperare la realtà” (Biamonti 2008: 81).

L’assonanza tra pittura e scrittura nelle pagine di Biamonti è cosa nota. Da subito considerato il cantore della luce ligure (Mallone 2001; Aveto, Merlanti 2003; Cavallini 2007), lo scrittore accoglie su di sé questa visione e la rilancia ampliandone i confini, quando racconta della sua terra “accecata [...] da questa luce marina, che è luce mediterranea”, la cui misura si risolve in “un cupo lampo nella tenebra” (Biamonti 2008: 80). Nella prospettiva biamontiana, dunque, lo sguardo deve ritrovare quella realtà che il paesaggio definisce mentre di passo in passo si fa motivo dominante, “sentito ogni volta come qualcosa di vivo, che sembra volersi esprimere e partecipare, e che, soprattutto, viene partecipato da chi, mentre lo guarda [...] prova forte emozione” (Cavallini 2007: 24). Proprio la forza di questa emozione generata dallo sguardo, dalla partecipazione, sembra essere l’ordito su cui scorrono le narrazioni, dove la scrittura “tende a cogliere ciò che non si vede”:

¹ Le citazioni dalle opere di Francesco Biamonti saranno indicate in parentesi con i seguenti acronimi: (AA) per *L’angelo di Avrigue*; (VL) per *Vento largo*; (AM) per *Attesa sul mare*; (PN) per *Le parole la notte*; (IS) per *Il silenzio*.

² Ogni narrazione di Biamonti si sviluppa attorno alla figura di un ‘viandante-osservatore’, un uomo che cammina, riflette e guarda – il paesaggio, le cose, gli uomini. Cfr. Pagano 2009.

³ Per il paesaggio olfattivo, cfr. Porteus 1985; Porteus 1990.

⁴ Per il paesaggio sonoro, cfr. Schafer 1977; Pivato 2011.

⁵ Per il paesaggio emozionale, cfr. Bruno 2006.

La scrittura quindi inesorabilmente fallisce, ma in questo fallimento può raccogliere qualche ora estrema, quella che poi Valéry definisce: “L’ora che viaggia sola coi suoi diamanti estremi”⁶. Da noi l’ora che viaggia sola coi suoi diamanti estremi è l’ora in cui la luce si forma, in cui la luce discende. È l’ora del sommovimento della vita, del ricorso alla nostalgia, non attraverso una memoria estetica, ma attraverso una memoria etica: quella che può servire per nutrire la vita, per orientarsi nel presente nel cercare delle radici antiche [...] (Biamonti 2008: 79).

Radici antiche che Biamonti sente ancorate alla terra di gariga, alla macchia, alla quarta parete del Mediterraneo, ai tronchi contorti degli ulivi piegati dalle continue folate. È il paesaggio che ha sotto, intorno, di fronte, con cui si confronta e in cui affonda come mosso da una pulsione a scarnificarsi, mineralizzarsi, farsi vento prima ancora di farsi parola. Un paesaggio che è destino, di interpretazione e di scrittura: “Un’opera d’arte nasce da un rapporto della coscienza soggettiva con la storia e la natura. Il paesaggio che mi vedo sempre davanti agli occhi è quello ligure. Le storie in genere le invento, raccolgo e solidifico una sparsa atmosfera” (Biamonti 2008: 17). Una volta raccolta e solidificata, quell’atmosfera ricca di storie e fatta d’aria – veicolo di parole, suoni, e odori – si trasforma nell’apertura verso una visione tridimensionale dello spazio narrato. Sono terra, mare e cielo da guardare “con tutto il corpo” (Biamonti 1995), come mutua ancora una volta Biamonti dall’amato Valéry⁷. Osservare un paesaggio con tutto il corpo, lasciarsene permeare, è anche – o soprattutto? – ascoltare, annusare, sentire. Questo sguardo attivo, che “deve recuperare la realtà”, può riuscire soltanto se opera in sinergia sinestesica con gli altri sensi (Bertone 2006).

Se la scrittura in generale “tende a cogliere ciò che non si vede”, la riflessione di Biamonti nel particolare tende a “creare frammenti di spazio intrisi di tempo” (Biamonti 2008: 94). E ciò che non si vede è quello che il corpo sente, ciò che passa attraverso l’aria facendola vibrare e che, così facendo, in qualche modo la scolpisce, la definisce: dunque non solo la luce, ma anche il suono, l’odore. Difatti, lungo i testi di Biamonti possiamo tracciare un percorso disseminato di rimandi al paesaggio sonoro e al paesaggio olfattivo che dilatano la presenza, lo spessore e la percezione dei personaggi e del loro scenario. Lo scrittore, complice la lunga frequentazione con la pittura contemporanea e il suo pensiero critico, da fruitore e amico, si è spesso posto sullo stesso piano dei produttori di arti visive.

Mi piace agire come un pittore che usa la spatola, dare colpi visivi, dare visibilità, non fare psicologia. Trovo che la psicologia sia riduttiva nei confronti della realtà. Dare a vedere è quello che mi interessa, in modo che la visione sia poliedrica di senso: non dare un senso limitato alle cose, ma allargarne il senso, se possibile. “Allervoir”, andare a vedere, dicevano i surrealisti, ma anche Calvino, nelle “Lezioni americane”, diceva come si deve scrivere per il Duemila. “Rapidità, leggerezza, visibilità...” Non perdersi nei labirinti della psiche, ma dare la visibilità, fare vedere le cose (Cipriani 1994, in Panella 2011).

Il *donner à voir* di Paul Eluard (1939) diventa così il mantra sottinteso di una sintassi narrativa levigata, rifinita e asciugata all’estremo, perché “La visibilità è più fertile della psicologia. La prosa psicologica mi annoia, vuole spiegare” (Ferrari 2005: 190). La visibilità, la messa in luce, si rivela più fertile di ogni introspezione, approfondimento, elucubrazione. Coinvolge in uno sguardo, con un unico movimento, anche gli altri sensi e, di conseguenza, i sentimenti: “aprì la finestra. Entrò la luce di un glicine, struggente dentro l’ombra” (PN). Molto spesso, quella che in origine appare come l’espressione di una percezione solo visiva in realtà include una visione olistica: Biamonti sceglie di usare immagini che ‘si sentono’, che sono da cogliere con tutti i sensi, perché svelano attraverso una via diversa, altra, che trascende la narrazione, le passioni di personaggi altrimenti avari o timorosi di parole legate al sentire, al provare. “Ho spogliato la parola perché si caricasse di essere” (Biamonti 2008: 32), afferma, e quindi di profumo, suono, memoria,

⁶ La citazione di Biamonti fa riferimento alla poesia *La jeune parque* (1917), in Paul Valéry, 1942. *Poésies*, Parigi, Gallimard, p. 73.

⁷ “En regardant – la mer – le mur – je vois une phrase, une danse, un cercle. En regardant le ciel, le ciel grand, nu élargit tous mes muscles. Je le regarde de tout mon corps”. Paul Valéry, 1992. *Poèmes et petits poèmes abstraits. Poésie. Ego scriptor*, “Présentation” de J. Robinson-Valéry, Parigi, Gallimard, p. 13.

emozione, perché per rendere l'aria e l'essenza delle alture liguri, dove "sta morendo l'antica civiltà greca e fenicia dell'ulivo [...] bisognava rarefare la scrittura, renderla più possibile cristallina, portarla tra il sogno e l'agonia" (Biamonti 2008: 78). Sull'orlo dell'abisso, tra confine e frontiera (Bertone 2006), dove più che altrove la vita è solo un passaggio, non c'è più tempo per descrizioni o spiegazioni; per restituirci il ritratto dei suoi personaggi, Biamonti può solo affidarsi alla forza della sinestesia. Così facendo, non ne incide solo il profilo, ma piuttosto ne scolpisce una versione a tutto tondo, che li rende definitivi e li consegna a quella letteratura destinata a durare nella memoria e nel tempo: "Una nuova ventata di dolcezza lo atterrà. La striscia di sole sulle rade, l'effluvio dei rosmarini, il polline sui vetri coi suoi dorati disegni" (AM).

2 AROMATICHE FOLATE, FUOCHI ODOROSI

In gariga si va per alti e bassi nell'aria mai ferma, abbracciati dalla brezza o spinti da uno dei tanti venti che ti incollano gli abiti al corpo mentre ti curvi e pieghi a mimesi d'ulivo modellato dai secoli. Si va per sentieri aspri o scalini incerti, lungo un "terreno appeso dove si [fatica] a restare in piedi" (VL), tra "rosmarini che [tremano] sulle terrazze" (PN); si va sotto crinali orlati di "ramosissime" calicotome⁸ (AA), sfiorando "sabbie con rosmarini ondosì" (AA), solcando ginestre "spinescenti" (AA), "oro polveroso" (AM) che manda "un odore dolciastro" (AM), pervasivo, avvolgente. Perché qui, nel Ponente di terra, la Liguria non è più cartolina, ma verticali scolpite da vigne e uliveti sempre più spesso lasciati in gerbido. E case arroccate e vuote, ché se lo spazio è sempre quello, il tempo sembra che stia per finire, e gli uomini quasi non lo abitano più. Ma per chi si trova ancora a passare, sono chiazze di colori e ondate di profumi. Sono mimose come "nuvole abbarbicate" (PN), che "[sprigionano] un po' di luce quasi marina" (PN); calendule che soffrono la sete (AA); alte mulattiere contornate da "vedove celesti"⁹ (AA); rivi ascosi illuminati dai globi chiari e terapeutici delle angeliche (IS).

Si segue la pista olfattiva delle aromatiche, dai "cespi di lavanda che il cielo [rende] armoniosi ed [infuoca]" (AM) lungo i pendii di casa, fino ai "campi di lavanda e di vento" (VL) di Provenza. Le brezze e il buio portano l'odore dei pitosfori, folate di resina, di lentisco e di mentastro (PN), di assenzi, zagare e rosmarini (PN). Una veranda ferma un paesaggio di "piante carnose e cespi mediterranei in vasi appesi e in bancali" (PN); una cucina vuota, descritta unicamente dal vano aperto della finestra "è odore di glicine sfatto; forse caprifoglio", acquista spessore grazie a una mano femminile e a un decotto di salvia e rosmarino, cui viene aggiunta una scorza di limone (PN). La mappa – la macchia – si amplia, si distende, si ripete e si moltiplica. L'aria, più dell'acqua, è il collante che unifica le sponde: gli odori, reali o rammentati, collegano le coste mediterranee contribuendo alla composizione del quadro di uno spazio comune. Nelle "lamine splendenti di un'aria morsa dal mare" (AM) trasmigrano ricordi smossi dagli aromi familiari: partendo da un cespuglio di gelsomini che da dietro una vetrata "[manda] il suo odore" che "Sa di Andalusia" (PN), si può arrivare fino alle coste della Bosnia, con "rosmarini agitati dal vento", folate di ruta e cespi di timo (AM), dove la luna "[pascola] qualche ginepro e dossi di pietra" (AM).

Lo scenario è ricco e intricato, nonostante la sparuta asprezza minerale delle terre alte, tanto che a un tratto uno dei viandanti biamontiani si chiede "Orto o giardino"? La risposta è negli occhi e nel sentire, nella mano dell'uomo e nel passo delle stagioni: "Gli ultimi fiori di mandorlo, i primi fiori di susino" (PN). Il radicamento territoriale trasforma terrazze e pietrisco; né orti né giardini, gli spazi lavorati attorno all'abitato restano transizione tra costruzione e natura, ingentiliti dall'aria che "[batte] sulle rocce e [vortica] negli iris" e incorniciati da un "siliquastro in fiore sulla sponda"¹⁰ (PN).

La Riviera dell'estremo Ponente è una terra ibrida, una montagna in odore di mare, crinali modellati dai quattro venti, abitati abbarbicati contro le leggi della logica e apparentemente anche della fisica, fianchi improvvisamente scoperti da tagli di luce e d'ombra e fioriti di colori accesi

⁸ Calicotome spinosa o ginestra spinosa, tipica della gariga e della macchia mediterranea.

⁹ Vedovelle celesti ovvero Globularia a foglie cuoriformi.

¹⁰ L'iris o giaggiolo e il siliquastro o Albero di Giuda hanno colori e profumi intensi e presenti, che all'arrivo della primavera marciano fortemente lo spazio verde intorno agli abitati.

anche dove non te li aspetti, sulla pietra, tra gli sterpi, nel sottobosco pressante dove edere, “Roveti e vitalbe¹¹ si [arrampicano] sui rami” (PN). Liguria profonda, già un poco Provenza. Orto, giardino, gerbido e campo a un tempo. Vigne strappate alle schiene e uliveti centenari, ma anche odori di macchia e di zolle, di campagna, di bestie da governare, di concimi da preparare. I protagonisti di Biamonti vagano, a seconda delle stagioni, dove la “terra smossa” respira e schiarisce (AA); dove con la sera sale “dalle vallette odore di terra” (PN); dove l’aria che viene dalle querce porta “un soffio autunnale, di foglie secche” (VL); dove dalla montagna scende un’aria “con odori di fieno” (PN); dove con la stagione calda il “‘vent-di-damo’, delle dame bianche [porta] odore di resine” (VL); dove la siccità è una pena, quando “Quel po’ di rugiada non [basta] a inumidire; la si [respira] e basta” (PN); dove si stende il chelato di ferro “sulle ceppaie delle piante malate” (VL) col gesto della cura, prima di bagnare, oppure si dà aria a casa dopo aver preparato il salnitro (cfr. PN) prima di mettersi a potare e fertilizzare. Sapori e saperi antichi in bilico tra abbandono e cambiamento sono riassunti iconicamente nella figura di un contadino intravisto al bar del paese, appena un’ombra sullo sfondo: “Entrò un uomo con la forbice sotto il braccio e la roncola alla cintura, immagine della vita che fu [...] Portava con sé l’aria dei dossi e delle nuvole” (AM).

Un confine di confini, odori mischiati di selvatico e di lavoro. Da un lato, segnano la fatica dell’uomo sul territorio; dall’altro, ne sottolineano quella speciale dipendenza che, non più sottomissione, si è trasformata in integrazione o perfino in una arricchente, avvolgente compenetrazione: “Sposto gli alveari, seguo i timi, le lavande, i rosmarini, ho tempo per leggere, per pensare” (AM). Nella visione biamontiana, questa sorta di *liaison* mistica e corporale un poco consola, anche quando tocca passare “davanti a colombaie vuote, a stalle senza odore” (PN), che marciano il passo dello spopolamento, dell’abbandono: “Fuori l’ovile era tutto erboso, erba bruciata, muffe e licheni, ma dentro la pietra era nuda, con pilastri come colonne lucenti” (PN). Intanto i personaggi di Biamonti, come fossero pensieri suoi, continuano camminare, ad “andare andando” su “aghi di pino, su aghi di ginepro, sulla roccia nuda, che in certi punti era consumata dai passi umani” (PN).

Certo al fianco, al crinale, alla macchia spinosa, al botro fiorito c’è sempre un contraltare sottaciuto, là dove “Dopo la grande roccia, nella piana costiera densa di case, la sensazione del vento e del mare [sparisce]” (IS). Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, stante la geografia ligure, nel paesaggio di Biamonti più ci si accosta alla riva e più l’essenza marina scompare, rimpiazzata da un fastidioso bordone umano e meccanico dove regnano disgregazione e decomposizione. L’unico riferimento olfattivo dedicato alla costa cementificata e brulicante è di valenza negativa, con accenti che si manifestano pesanti, specie se paragonati alla vasta gamma delle sfumature mediterranee sciorinate: nella calura estiva, l’Aurelia, tramite obbligato da Ponente a Levante, viene definita come “un budello maleodorante” (PN), e *voilà, c’est tout*.

Per contro, nelle terre alte, le case e gli spazi abitati sono identificati da ben altra *palette*: “chi abita al numero sette del vico Soprano, vicino al gelsomino, per intenderci?” (IS). I luoghi umani sono delimitati da porte e finestre che lasciano intravedere o penetrare luci e odori – glicine, lentisco, caprifoglio, pitosforo. Oppure sono definiti da aromi primitivi di difesa, di fuoco e fumo, che si parli di armi – “una doppietta Saint-Etienne che odorava d’olio e polvere bruciata” (PN) – o di case: “nella stufa legna di pino” (AA); “l’amaro fumo dell’ulivo” (AA); “un fuoco di fuscilli” (AA); sul focolare “uno strato di cenere bianchissima” (AA) di legno di quercia; un camino acceso “con legno di quercia e ulivo”, anche se sarebbe meglio “il leccio, se ben secco” (IS); e infine, nei vicoli nostrani e d’Oltralpe, tra “mimose, scale esterne, allori, rose rampicanti”, anche “un buon odore di forno a legna” (PN). E poi il fumo di sigaretta, delle numerose sigarette, soprattutto di quelle condivise, che ti fanno aprire la finestra perché “abbiamo fumato troppo” (AA), e con l’odore intenso esce anche il carico profondo delle parole dette e non dette, ché quello “che vediamo ci fa male, ci occorre un velo” (PN). Una nebbia necessaria, che offuschi la bassezza e la dolenzia del mondo, che ottunda la memoria prima che anch’essa finisca in cenere, mossa da una brezza che sembra “rovistare nella tristezza degli uomini” (PN). È qui, nel fumo, che Biamonti pare indicare una fine – delle radici, della memoria, del tutto. Il paese abbandonato va in eredità al profumo di rose, more e ginestre – tutte spine –; poi, all’odore della cenere. Un’estate più secca

¹¹ Le vitalbe sono le clematidi, dal profumo intenso.

di altre muoverà incendi nella gariga e allora “a chi toccherà l’ultima parola: ai roveti?” La risposta non è mite, e i roveti sono spesso ardenti: “Nell’arido trionfano le ginestre. Formano un bel tappeto. Poi ancora qualche incendio, e buona notte!” (PN).

3 E POI, LE ROSE

Più che nel raccontare, per Biamonti la difficoltà sta nel costruire e nell’arte della scelta. “Le due fondamenta del romanzo (lo spazio e il tempo) sono compromesse e precarie. Le poche realtà afferrabili vanno racchiuse in parole [...] nuove e parole arcaiche, che si sorreggano nell’antichità della vita e convogliano il sogno, che mostrino quel piccolo aldilà che è ancora possibile mostrare” (Biamonti 2008: 31). Da mostrare resta comunque il paesaggio, pietra quadrangolare di ogni edificio narrativo – “Pour moi, rien ne peut être conçu sans lien avec le paysage” (Biamonti 2001a). Per agganciare la precarietà del tempo, ecco sparpagliate le parole delle rose, una volta sostanza dell’abitato – tanto che un nome possibile per l’eventuale *rattachement* dell’immaginaria Argela (PN) dopo la Seconda Guerra Mondiale poteva essere Argèle-Les-Rosiers (Bertone 2006: 16-17) – e ora complemento al passo, allo sguardo e all’odorato. “Sul pendio carreggiato, sotto il bar”, si trova una “rosa scempia”¹² (AA), di fioritura rossa e ricca; “rasente a un lentisco” o sul ciglione sboccia “flessuosa” e chiara una Indica major (AA); una rosa canina orla “i coppi del tetto” (AA); “rose d’autunno” si muovono nel “vento largo” (VL); “i rosai dell’Annunciata [fremono] ai bordi dell’uliveto” (AA); l’aria “[fruscia] sull’edera aggrappata agli ulivi e su cespi di rose residue” (PN); le terrazze sono ricamate di “rose antiche [...] delicate e quasi orfane, di un bianco un po’ abbrunito” (PN); tingendosi d’azzurro, una “rosa bianca [...] trema] con tutta la sera addosso” (PN). Sono rose antiche quelle che “il vento sbatte sulle pietre nelle sere perdute” (PN), quelle che “come alberi di medio fusto [bordano] la strada”, che resistono all’asprezza della terra e del sale (PN). Rimediando all’oblio, qualcuna “[striscia] sulla roccia”: rari esemplari di rose Safrano – profumo intenso, colore camoscio e rifioritura continua – e di rose Venute, “di pochi petali, ma di un tale colore variegato che [sembrano] iris” (PN). Arbusti d’*antan* che dal secondo dopoguerra non sono coltivate, perché non rendono più. Nomi ricchi, densi di echi e risonanze, che rendono spesso l’aria densa di profumi non detti ma sentiti, sperimentati, evocati. Sintassi e lessico mai casuali, in Biamonti:

ho cercato di utilizzare sempre delle *paroles*, mai dei *mots*, delle chiacchiere: la parola che sia veramente la creazione dell’essere; e la concezione dell’artista come pastore dell’essere, che non narra cose sociologicamente estese, ma narra per intuizioni poetiche la psicologia del profondo dell’animo umano, portandola il più possibile in superficie (Biamonti 2008: 93).

Così, per intuito poetico, la donna scoperta tra le braccia di un altro è vista in una intelaiatura di malvarose, fotografia di un particolare che racconta in sintesi estrema la storia di un legame, incorniciando la scena con il sottinteso di un aroma intensissimo che la rende tridimensionale, quasi fisicamente, dolorosamente plastica e reale: “La trovò che abbracciava un uomo tra le rose tremiere dalle larghe foglie appassite” (VL). In vernacolo sono le rose tremiere, a calco del francese¹³; in italiano è la Malvarosa¹⁴, dall’essenza tanto intensa da poter sostituire quella delle rose nell’arte profumiera, essendo disponibile tutto l’anno a prezzi modici. Il *frame*, intriso e modellato dalle molecole di un odore maturo e pesante di foglie e petali appassiti, surrogato di rose, testimonia lo sfiorire di una relazione surrogato d’amore, mentre anche l’immagine della donna sognata si sfalda nella donna percepita, disponibile succedaneo di un desiderio non espresso ma sentito, assorbito, colto come si coglie un’atmosfera di sottobosco, d’orto, di marina o di giardino.

¹² Rosa alpina o rosa pendulina, detta rosa scempia sui monti piemontesi e liguri.

¹³ *Rose trémière*.

¹⁴ Alcea rosea o anche Altea.

4 DI VINO, SALE, MEMORIA E DELLE PERDUTE SVOLTE

Gli odori sono aria, letteratura, informazione e ornamento, ma sono anche sostanza, chimica e biologia da attraversare, bagaglio da immagazzinare, evocazione, memoria e compimento. Non esiste fragranza o fetore senza associazione o ricordo, e spesso traggono un gusto, più ancora che una reminiscenza. Un “vecchio vino di vigna vecchia” confida “il fondo mandorlato” (AA); il vino del posto è “aspro”, evoca “i mandorli sparsi sulle terrazze” (VL); oppure sa “di sabbia da eriche, di terra da brugo”¹⁵ (AA); può essere “un po’ acido” mentre accompagna un formaggio di capra che sa “di timo” (PN); può portare con sé “profumo di Provenza” (VL). Perché la memoria si dirama sui sentieri dell’olfatto; basta uno sguardo della mente per risentire l’estate in “un mirto carico di fiori” (AM), o il gusto di frutti e bacche perduti negli anni: “E pensò ad alberi scomparsi: i nespoli di Spagna, meli cotogni, poi ai cespugli che accompagnavano i sentieri verso le alte campagne, e che non aveva rivisti: ginepri e rose canine” (AM).

Se in apparenza è sempre di spazio, paesaggio o scenario che stiamo parlando, il grande crucio rimane come afferrare e definire la coordinata del tempo, camminando in odore di sale tra quei “Perduti rosai delle nostre strade, ginepri delle svolte” (PN), a fronte dell’arco azzurro mediterraneo che dilaga, stordisce, assorbe, confonde. “A guardarlo dalle nostre colline”, riflette Biamonti, “sale all’orizzonte come un immenso edificio di luce” (Biamonti 2001b). Per quanto si stia discosti e inerpicati, la mente non si stacca mai del tutto da quella luce, dove anche la cesura di una sigaretta sa “di salmastro” (AM), come la “brezza della sera” (VL); dove “con le stelle” entra in casa “un’aria impregnata di salino” (VL); e al “bar di ogni sera” si va lungo una strada “bordata di scisti e invasa dall’aria di mare” (PN). L’atmosfera del mare pervade e circonfonde anche per negazione, quando ci si trova “abbastanza lontano perché il vento [depositi] il salino che poteva bruciare” (VL).

“Le coste non le guardo. Le evito”, afferma uno dei pittori raccontati da Biamonti: “Cosa credete che sia il Mediterraneo: mi interessa solo la sua luce, non dove si infrange” (PN). Nella lingua di Biamonti, invece, il “dove si infrange” emerge dalla bidimensionalità del quadro o della pagina con una plasticità singolare rivelata dall’aria, qui portatrice di suoni e odori, oltre che di luce. Penetrando l’entroterra, la marina concede il premio estremo, che per Biamonti coincide con la missione ultima della letteratura stessa: lo scrittore “che non pone una ricerca di conforto nelle parole che dà agli uomini è uno scrittore che manca al suo dovere” (Biamonti in Ficara 2014). Ecco che il Mediterraneo partecipa a completare il cerchio, provvedendo senso, consolazione e perdono: “La presenza del mare, lì a due passi, muovendo l’aria redimeva tutto” (PN).

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 sincerità nel suo rapporto con le cose, esplorare il mondo che è intorno, gettare uno sguardo sulla storia e uno sguardo sull’eterno (Biamonti 2008: 96).

Ma se la scrittura è uno sguardo sul mondo, sulla storia ed eventualmente anche sull’eterno, il linguaggio che si finisce per scegliere in fondo rappresenta anche una “riflessione su se stessi, più che sulle cose” (Biamonti 2008: 392), ed è proprio l’olfatto, il più primitivo dei sensi, a tenere le redini della memoria: “Il vento rompeva gli ormeggi e il salino era una camola che lavorava nei ricordi” (AA).

5 BIBLIOGRAFIA

Aveto Andrea, Merlanti Federica (a cura di), 2005. *Francesco Biamonti: le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi, (San Biagio della Cima, Centro Culturale «Le Rose», Bordighera, Chiesa Anglicana, 16-18 ottobre 2003), Genova, Il Melangolo.

Bertone Giorgio, 2006. *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Novara, interlinea edizioni.

¹⁵ *Calluna vulgaris*, ericacea.

- Biamonti Francesco, 1983. *L'angelo di Avrigue*, Torino, Kindle ed.
- Biamonti Francesco, 1991. *Vento largo*, Torino, Kindle ed.
- Biamonti Francesco, 1994. *Attesa sul mare*, Torino, Kindle ed.
- Biamonti Francesco, 1998. *Le parole la notte*, Torino, Kindle ed.
- Biamonti Francesco, 2001a. "Une manière de contempler le lointain", *Magazine Littéraire*, pp. 31-33.
- Biamonti Francesco, 2001b. "Mare antico e insanguinato", *Il Secolo XIX*, 05/06/2001, <http://www.francescobiamonti.it/opere/collaborazioni/scogli.html>
- Biamonti Francesco, 2003. *Il silenzio*, Torino, Einaudi.
- Biamonti Francesco, 2008. *Scritti e parlati*, Torino, Einaudi.
- Bruno Giuliana, 2006. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori.
- Cavallini Giorgio, 2007. *L'uomo delle Mimose. Sei studi su Francesco Biamonti*, Genova, Stefano Termanini Editore.
- Cipriani Elio, 1998 [1994]. "Destino umano è abitare un mondo. A colloquio con Francesco Biamonti", in *Lettere dall'acqua. Colloqui di fine millennio su acque e dintorni*, Ravenna, Edizioni del Girasole, pp. 71-81.
- Coletti Vittorio, 2005, "Introduzione", in Aveto Andrea, Merlanti Federica (a cura di), 2005. *Francesco Biamonti: le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi, (San Biagio della Cima, Centro Culturale «Le Rose», Bordighera, Chiesa Anglicana, 16-18 ottobre 2003), Genova, Il Melangolo, pp. 9-16.
- Eluard Paul, 1939. *Donner à voir*, Parigi, Gallimard.
- Ferrari Erminio, 2005. "Francesco, gli ulivi, la pioggia", in Aveto Andrea, Merlanti Federica (a cura di), 2005. *Francesco Biamonti: le parole il silenzio*, Atti del Convegno di Studi, (San Biagio della Cima, Centro Culturale «Le Rose», Bordighera, Chiesa Anglicana, 16-18 ottobre 2003), Genova, Il Melangolo, pp. 189-192.
- Ficara Giorgio, 2007. "Francesco e la via difficile", in *Stile novecento*, Venezia, Marsilio, pp. 175-180.
- Ficara Giorgio, 2014. "Prefazione", in Francesco Biamonti, *Le parole la notte*, Torino, Kindle ed.
- Mallone Paola, 2001. "Il paesaggio è una compensazione". *Itinerario a Biamonti. Con appendice di scritti dispersi*, Genova, De Ferrari Editore.
- Meschiari Matteo, 2006. "La femme et la mer dans *Il silenzio* de Francesco Biamonti: au-delà de la séduction", *Cahiers d'études italiennes*, vol. 5, <https://doi.org/10.4000/cei.805>
- Pagano Tullio, 2009. "Lo sguardo sul Mediterraneo di Francesco Biamonti", *Quaderni del '900*, vol. 9, pp. 87-102.
- Panella Claudio, 2011. "Francesco Biamonti: del «donner à voir» sul confine tra l'immagine pittorica e la parola", *Between*, 1, <http://www.Between-journal.it/>
- Pivato Stefano, 2011. *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Porteus J. Douglas, 1985. "Smellscape", *Progress in Physical Geography: Earth and Environment*, vol. 9, n. 3, pp. 356-378, <https://doi.org/10.1177/030913338500900303>
- Porteus J. Douglas, 1990. *Landscapes of the mind*, Toronto, University of Toronto Press.
- Schafer R. Murray, 1977. *The tuning of the world*, Toronto, McLelland and Stewart Limited.
- Valéry Paul, 1942. *Poésies* Parigi, Gallimard.
- Paul Valéry, 1992. *Poèmes et petits poèmes abstraits. Poésie. Ego scriptor*, "Présentation" de Judith Robinson-Valéry, Parigi, Gallimard.