

Giuseppe Zaccaria

Per una tipologia del paesaggio letterario: spunti e appunti

Così iniziano (anche se non era il caso di precisarlo) *I promessi sposi*:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta gioiata, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune. Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna.

Francesco De Sanctis fu il primo ad accorgersi della novità di questa rappresentazione, che già *in limine* sanciva la straordinaria qualità del 'realismo' espresso dal romanzo manzoniano, quello per cui lo scrittore, rifiutando l'*esprit romanesque* della narrativa precedente, intendeva sostituirlo con una stretta aderenza all'*esprit du temps*. De Sanctis parla in proposito di un "naturalista", ossia di uno studioso della natura, che osserva il fenomeno da esaminare e ce ne offre, aggiunge, "il plastico analizzato". Il giudizio era perfettamente in linea con la poetica del 'verisimile' propugnata e teorizzata da Manzoni, ma al tempo stesso alludeva già, pur senza entrare nel merito dei dettagli, alle peculiari caratteristiche tecniche del procedimento compositivo.

Il passo inizia con un deittico ("Quel"), che marca una precisa volontà di identificazione; non di un lago qualsiasi si tratta (l'articolo indeterminativo, soprattutto nell'*incipit*, è tipico di tanti romanzi dozzinali: "In una bella giornata di marzo..."), ma del "lago di Como" e proprio di quello, fra i suoi due rami, che "volge a mezzogiorno". Subito dopo il complemento di stato in luogo ("tra due catene...") precostituisce una sorta di quinta scenografica in cui il "ramo del lago" è per così dire compreso e racchiuso, prima di essere individuato nei suoi contorni frastagliati ("tutto a seni e golfi"), determinati dalla linea di confine fra l'acqua della superficie e la conformazione orografica ("a seconda dello sporgere e del rientrare" dei monti). La staticità dell'inquadratura, peraltro già mossa e animata, dà luogo al movimento per cui il lago si stringe per fare uscire il suo emissario (l'Adda, come si specifica subito dopo): si noti che Manzoni non usa il verbo 'si restringe', ma ne prolunga la percezione in un 'viene a restringersi', che asseconda quello che sarà poi il rapido mutamento dell'immagine ("quasi a un tratto"). Muta anche la scena, collocata adesso "tra" la propaggine del monte (il "promontorio") e quella che adesso chiameremmo una spiaggia (l'"ampia costiera"), che dà l'idea del digradare del paesaggio (ancora con l'indicazione di una ubicazione precisa: "a destra... dall'altra parte"; prima "a mezzogiorno"). Alla natura succede l'opera dell'uomo, il "ponte", che si amalgama nella veduta ("che ivi congiunge le due rive"), ma, al tempo stesso, segna una precisa differenziazione ("par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione"), segnando il punto preciso.

Il riferimento all'"occhio" acquista un particolare rilievo, e non nel senso banale secondo cui la lettura di un testo (lo sanno anche i bambini quando leggono i primi libri di fiabe o d'avventura), presuppone una sua traduzione in immagini mentali, aiutata anche dall'iconografia a disposizione (tavole illustrate, fumetti, cinema e televisione). In Manzoni il discorso si fa più cogente, in quanto mira all'esattezza della ricostruzione geografica, in linea con il 'realismo' che deve stare per lui alla

base del rapporto fra storia e invenzione; non diverse erano le ragioni che indussero lo scrittore non solo a volere che i costumi del tempo venissero fissati nelle illustrazioni del Gonin ma anche a decidere il luogo preciso dell'opera in cui queste dovevano essere collocate. La pregnanza dello sguardo, per l'idea 'realistica' che riguarda non solo la storia ma anche la geografia (è noto che il romanzo, come genere letterario, può inglobare sottogeneri diversi), è davvero indicativa, come confermano le successive riprese dei verbi 'vedere' e affini: "al primo vederlo", "guardano", "discerna". Ma non basta, se è vero che Manzoni si preoccupa addirittura di indicare il punto esatto in cui deve collocarsi l'osservatore: "purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione".

Su queste basi si sviluppa il prosieguo del brano, a partire dai verbi ancora di movimento che assecondano il configurarsi del divenire del paesaggio: "dove le rive, *allontanandosi* di nuovo, lasciano l'acqua *distendersi e rallentarsi* in nuovi golfi e in nuovi seni". Dopo un'indicazione relativa alla costituzione geologica del paesaggio (il "deposito di tre grossi torrenti" che hanno formato la "costiera"), segue ancora il movimento del verbo "scende", sia pure quasi frenato dall'essere, la "costiera", "appoggiata a due monti contingui" (ancora una delimitazione del campo visivo), che ha il suo corrispettivo inverso e rallentato nella "costa" che "sale con pendio lento e continuo"; per aggiungere, subito dopo, le notazioni che si riferiscono alla varietà dei rilievi (la costa che "si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate"), riferita all'"ossatura de' due monti" e al "lavoro dell'acque". Si aggiunga, in questa ricerca di precisione, l'esigenza di indicare anche il nome dei luoghi più significativi, spiegandone l'origine: è il caso del Resegone, così chiamato "dai molti cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega".

Se il "plastico analizzato" di cui giustamente parla De Sanctis coglieva soprattutto il carattere statico della rappresentazione, si può aggiungere che il paesaggio manzoniano presenta anche elementi dinamici, cogliendo il movimento delle forme e della gradazioni prospettiche, realizzando delle inquadrature a più piani, fino all'effetto 'zoom' dell'allontanarsi delle linee e dei contorni, nel progressivo allargamento del campo che segue l'ultima indicazione riportata, quella dei "boschi, che si prolungano su per la montagna". Poco prima Manzoni, dopo aver proseguito il discorso sull'opera della natura ("Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoli"), si era preoccupato anche di fornire alcune indicazioni su una geografia per così dire umana, legata all'opera dell'uomo: "il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali" (più avanti l'allargarsi delle prospettive geografiche verrà integrato con le necessarie indicazioni storiche relative al tempo in cui si svolge la 'storia', quando Lecco era una città che accoglieva una guarnigione spagnola).

In quanto "naturalista", Manzoni assume i panni di uno 'studioso', che, oltre a proporsi come storico (e tale fu di professione, come dimostra lo studio innovatore *Sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*, a cui è da aggiungere l'incompiuta *Storia della rivoluzione francese*), sa trasformarsi anche in un geografo o in un esperto di problemi economici (l'analisi delle cause che condussero ai tumulti milanesi per il rincaro del prezzo del pane, nelle giornate di San Martino, ebbe il consenso di Luigi Einaudi). Ma soprattutto decisivo, da un punto di vista letterario, è il ruolo che assume in lui il 'narratore' (nel senso di voce narrante), che non solo è 'onnisciente', ma 'personale', in quanto interviene nel campo della narrazione per esprimere giudizi e per commentare, approvando o dissentendo, il comportamento dei personaggi; un ruolo che, accompagnando quasi per mano il lettore (come quando lo colloca, abbiamo visto, "di su le mura di Milano che guardano a settentrione"), assume non solo un evidente significato pedagogico ma anche formativo (e non solo informativo), nel più ampio senso culturale¹.

¹ Ben diverso sarà l'atteggiamento di Verga, con la straordinaria invenzione di un narratore interno alla narrazione, che, collocandosi allo stesso livello dei personaggi, esprime la loro limitata capacità di valutazione, condividendone spesso l'insensibilità, le superstizioni e i pregiudizi (come quando attribuisce le preoccupazioni di Padron 'Ntoni alla paura di perdere il carico di lupini e non al dolore per il rischio di perdere il figlio Bastianazzo). Per questo la rappresentazione del paesaggio, nei romanzi veristi di Verga, è pressoché assente, o ridotta a poche schematiche indicazioni, dal momento che il narratore, rivolgendosi idealmente a persone dello stesso ambiente, non si sente in dovere di spiegare

La novità dell'operazione manzoniana si può verificare in concreto se si commisura con la tradizionale rappresentazione del paesaggio, che, muovendo dagli esempi della letteratura classica, si era cristallizzata nelle immagini convenzionali del *locus amoenus*. Fondamentale in questo senso è stato il ruolo svolto dall'*Arcadia*, il *prosimetrum* di Iacopo Sannazaro che ha dato vita a un'intera tradizione letteraria, approdata alla costituzione, a fine Seicento, dell'accademia che ne assumerà il nome. Ricollegandosi alla tradizione della poesia bucolica di Teocrito e di Virgilio (ma anche al romanzo pastorale di Longo Sofista, *Gli amori di Dafni e Cloe*), l'opera ambienta la sua vicenda di un amore infelice in un luogo del monte Partenio così definito nei suoi elementi naturali:

Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso, però che il sito del luogo no'l consente, ma di minuta e verdissima erbetta sì ripieno, che, se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero, vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove (se io non mi inganno) son forse dodeci o quindici alberi, di tanto strana et eccessiva bellezza, che chiunque li vedesse, giudicherebbe che la maestra natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli. Li quali, alquanto distanti, et in ordine non artificioso disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono. Quivi senza nodo veruno si vede il drittissimo abete, nato a sustinere i pericoli del mare; e con più aperti rami la robusta quercia e l'alto frassino e lo amenissimo platano vi si distendono con le loro ombre, non picciola parte del bello e copioso prato occupando. Et èvi con la più breve fronda l'albero di che Ercule coronar si solea, nel cui pedale le misere figliuole di Climene furono trasformate. Et in un de' lati si scerne il noderoso castagno, il fronzuto bosso, e con puntate foglie lo eccelso pino carico di durissimi frutti; ne l'altro lo ombroso faggio, la incorruttibile tiglia e 'l fragile tamarisco, insieme con la orientale palma, dolce et onorato premio de' vincitori. Ma fra tutti nel mezzo, presso un chiaro fonte, sorge verso il cielo un dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete, nel quale, non che Ciparisso, ma (se dir conviensi) esso Apollo non si sdegnerebbe essere trasfigurato. Né sono le dette piante sì discortesi, che del tutto con le loro ombre vieteno i raggi del sole entrare nel diletto boschetto; anzi per diverse parti sì graziosamente gli ricevono, che rara è quella erbetta che da quelli non prenda grandissima recreazione: e come che di ogni tempo piacevole stanza vi sia, ne la fiorita primavera più che in tutto il restante anno piacevolissima vi si ritruova. In questo così fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire [...].

Siamo in presenza di un paesaggio idillico, in cui la natura stessa sembra sostituirsi alla civiltà, costruendo il proprio armonico disegno in alternativa (e come fuga) rispetto ai meccanismi della storia. La pagina, si è detto, costituisce la significativa esemplificazione di un *topos* letterario particolarmente diffuso: quello del *locus amoenus*, che (pur affermando, come in questo caso, di seguire un "ordine non artificioso") presenta il paesaggio secondo schemi convenzionali e idealizzati, attribuendogli dei connotati fissi e di maniera: la bellezza, la serenità, la grazia, l'armonia. Tra gli elementi costitutivi si possono ricordare il "boschetto" (qui rappresentato da una sequenza di alberi, ognuno accompagnato da un aggettivo caratterizzante), la "minuta e verdissima erbetta", il "chiaro fonte", la presenza dell'ombra ristoratrice e del benefico sole. Mancano, fra le altre componenti abituali, il canto degli uccelli e i fiori, anche se si parla di "fiorita primavera", la stagione che soprattutto esalta le caratteristiche del *locus amoenus*. La resa stilistica è ottenuta attraverso termini che indicano la piacevolezza e la leggiadria, con la delicata impressione suggerita dall'uso dei diminutivi (si vedano, nella medesima proposizione: "diletto boschetto",

ciò che si presuppone come noto a tutti (nel pessimismo verghiano, che fa della Provvidenza una barca che affonda e porta alla rovina un'intera famiglia, non ci sono intenzioni correttive o pedagogiche). Davvero esemplare è la distanza che separa l'*incipit* dei *Malavoglia* da quello dei *Promessi sposi*: manca ogni inquadratura paesistica e immediata è la presentazione della famiglia che sarà la protagonista dell'opera (Manzoni, in un rapporto inversamente proporzionale, comincerà solo in un secondo momento a introdurre i suoi personaggi, illustrando di ognuno la storia e delineandone il carattere). Il solo elemento paesaggistico che compare fa parte di un paragone, a indicare i tanti rami dei *Malavoglia*, che "un tempo [...] erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza"; con l'aggiunta che "ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello". Nulla si dice di questi luoghi, che il narratore si limita a citare, presupponendone la conoscenza, insieme con l'esperienza personale di chi è effettivamente passato per la "strada vecchia di Trezza", calcandone i "sassi".

“graziosamente”, “grandissima ricreazione”, “piacevole stanza” e, con ripresa rafforzativa, “piacevolissima”). A conferma delle radici classiche del motivo si noti la presenza – sia pure discreta – dei riferimenti mitologici, che introducono il motivo chiaroscurale della ‘metamorfosi’, per quanto riguarda il cipresso, “nel quale, non che Ciparisso, ma (se dir conviensi) esso Apollo non si sdegnerebbe essere trasfigurato”. Sullo sfondo di questo ambiente vengono alla fine collocati i pastori, anch’essi idealizzati (si dedicano all’esercizio fisico, alla poesia e al canto), secondo i canoni dell’antica tradizione bucolica.

La convenzionalità di questa situazione, sebbene meno irrigidita, contagia ancora i modi con cui rappresenteranno il paesaggio i romantici, aggiungendovi la sintonia con il vibrare degli stati d’animo e dei sentimenti dei personaggi. Numerosi sono gli esempi che potremmo spigolare nelle letterature straniere, a partire dalle *Rêveries du promeneur solitaire* di Rousseau, che cerca nella natura un antidoto contro la corruzione degli ambienti cittadini, o dalle atmosfere notturno-sepolcrali dei poemetti di Ossian. Così l’idillio primaverile asseconda spesso le situazioni dell’amore corrisposto, mentre le sofferenze dell’amore impossibile e le tempeste dell’anima sono facilmente accompagnate da momenti notturni e tempestosi. Basta un solo esempio tratto dalla foscoliana *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, non lontane dal momento in cui Manzoni intraprende la stesura dei *Promessi sposi*, per rendersi conto della sostanziale distanza che già separa i due scrittori:

Piove, grandina, fulmina: penso di rassegnarmi alla necessità, e di giovarmi di questa giornata d’inferno, scrivendoti. – Sei o sette giorni addietro s’è iti in pellegrinaggio. Io ho veduto la Natura più bella che mai. Teresa, suo padre, Odoardo, la piccola Isabellina, ed io siamo andati a visitare la casa del Petrarca in Arquà. Arquà è discosto, come tu sai, quattro miglia dalla mia casa; ma per più accorciare il cammino prendemmo la via dell’erta. S’apriva appena il più bel giorno d’autunno. Parea che la Notte seguita dalle tenebre e dalle stelle fuggisse dal Sole, che usciva nel suo immenso splendore dalle nubi d’oriente, quasi dominatore dell’universo; e l’universo sorridea. Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano su la volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sopra i mortali le cure della Divinità. Io salutava a ogni passo la famiglia de’ fiori e dell’erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. Gli alberi sussurrando soavemente, facevano tremolare contro la luce le gocce trasparenti della rugiada; mentre i venti dell’aurora rasciugavano il soverchio umore alle piante. Avresti udito una solenne armonia spandersi confusamente fra le selve, gli augelli, gli armenti, i fiumi, e la fatiche degli uomini: e intanto spirava l’aria profumata delle esalazioni che la terra esultante di piacere mandava dalle valli e da’ monti al Sole, ministro maggiore della Natura. – Io compiango lo sciagurato che può destarsi muto, freddo, e guardare tanti benefici senza sentirsi gli occhi bagnati dalle lacrime della riconoscenza.

Anche questo tipo di rappresentazione del paesaggio poteva facilmente incorrere nell’accusa di ‘romanzesco’ rivolta da Manzoni alla narrativa precedente, se non nel senso dinamico dell’azione, nel senso statico di un descrittivismo di marca convenzionale, quello che continuava a tirare in ballo l’‘erbetta’ e gli ‘augelli’, il ‘rivo’ e il ‘boschetto’. È l’usura della parola letteraria a essere respinta come vuota e sclerotizzata, ancora da chi, come Montale, scriverà nel celebre *incipit* dei *Limoni*, negli *Ossi di seppia*:

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

La polemica colpisce in prima battuta lo scrittore di maggiore successo fra Otto e Novecento, D'Annunzio, con il suo linguaggio altisonante e paludato (basta leggere, nel *Fuoco*, la descrizione del giardino-labirinto, nel paesaggio che attornia le ville del Brenta). Essa rientra, più in generale, entro il dualismo fra una 'poetica della parola' e una 'poetica delle cose' che Luciano Anceschi ha riconosciuto come una linea dirimente della poesia contemporanea, e che si può esemplificare nella ben nota opposizione Ungaretti vs Montale. Le radici di questo atteggiamento, che corrisponde a un'idea precisa della letteratura, vanno rintracciate in Giovanni Pascoli, il quale osservava, a proposito del leopardiano *Sabato del villaggio*, che i fiori del celebre "mazzolin di rose e di viole" non potevano stare insieme, quanto a fioritura stagionale. Era il rifiuto della genericità nella determinazione degli elementi paesaggistici, quanto alla fauna e alla flora, che induceva il poeta a indicare la peculiarità delle singole specie, a nominarle una per una nella loro singolarità, fino a cercare di riprodurre, nelle sue ben note onomatopee, i versi di ogni particolare tipo di uccelli. Non stupisce quindi che lo stesso Pascoli abbia guardato con particolare attenzione alla pagina della cosiddetta 'vigna di Renzo', in cui Manzoni rappresentava il caos di un terreno incolto e abbandonato con l'attenzione 'tecnica' e la precisione terminologica proprie di un botanico:

Si vedevano però ancora i vestigi dell'antica coltura: giovani tralci, in righe spezzate, ma che pure segnavano la traccia de' filari desolati; qua e là, rimessitucci o getti di gelsi, di fichi, di peschi, di ciliegi, di susini; ma anche questo si vedeva sparso, soffogato, in mezzo a una nuova, varia e fitta generazione, nata e cresciuta senza l'aiuto della man dell'uomo. Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avene salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchielle, d'acetoselle, di panicastrelle e d'altrettali piante; di quelle, voglio dire, di cui il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce, o qualcosa di simile. Era un guazzabuglio di steli, che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi in somma il posto per ogni verso; una confusione di foglie, di fiori, di frutti, di cento colori, di cento forme, di cento grandezze: spighette, pannocchiette, ciocche, mazzetti, capolini bianchi, rossi, gialli, azzurri. Tra questa marmaglia di piante ce n'era alcune di più rilevate e vistose, non però migliori, almeno la più parte: l'uva turca, più alta di tutte, co' suoi rami allargati, rosseggianti, co' suoi pomposi foglioni verdecupi, alcuni già orlati di porpora, co' suoi grappoli ripiegati, guarniti di bacche paonazze al basso, più su di porporine, poi diversi, e in cima di fiorellini biancastri; il tasso barbasso, con le sue gran foglie lanose a terra, e lo stelo diritto all'aria, e le lunghe spighe sparse e come stellate di vivi fiori gialli: cardi, ispidi ne' rami, nelle foglie, ne' calici, donde uscivano ciuffetti di fiori bianchi o porporini, ovvero si staccavano, portati via dal vento, pennacchioli argentei e leggeri. Qui una quantità di vilucchioni arrampicati e avvoltati a' nuovi rampolli d'un gelso, gli avevan tutti ricoperti delle loro foglie ciondoloni, e spenzolavano dalla cima di quelli le loro campanelle candide e molli: là una zucca salvatica, co' suoi chicchi vermigli, s'era avviticchiata ai nuovi tralci d'una vite; la quale, cercato invano un più saldo sostegno, aveva attaccati a vicenda i suoi viticci a quella; e, mescolando i loro deboli steli e le loro foglie poco diverse, si tiravan giù, pure a vicenda, come accade spesso ai deboli che si prendon l'uno con l'altro per appoggio. Il rovo era per tutto; andava da una pianta all'altra, saliva, scendeva, ripiegava i rami o gli stendeva, secondo gli riuscisse; e, attraversato davanti al limitare stesso, pareva che fosse lì per contrastare il passo, anche al padrone.

Anche in questo caso Manzoni rivelava un'attitudine realistico-scientifica che non aveva di fatto precedenti, se non forse con un'unica eccezione, da cercare proprio in quel Seicento che, nato all'insegna del gusto metaforico dei poeti barocchi (tutt'altro che insensibili, peraltro, a certi aspetti della tecnica), si sarebbe concluso con i languori degli 'arcadi'. Mi riferisco a uno scienziato della statura di Galileo Galilei, in cui Italo Calvino ha riconosciuto addirittura il maggiore prosatore italiano, per la qualità di una scrittura in cui la parola suona con la perspicuità di una scansione nitida, netta, precisa, al tempo stesso pregnante e leggera. Tornando brevemente al manzoniano "ramo del lago di Como" viene fatto di pensare al modo in cui Galileo, nel *Sidereus nuncius*, comunicava di avere scoperto la vera natura delle 'macchie lunari', come effetto di una conformazione non diversa da quella della superficie terrestre. L'osservazione era all'origine della rivoluzionaria cosmogonia galileana, con la sua polemica sull'immutabile perfezione dei corpi celesti (simbolo, diceva, di morte e non di vita) e sui pregiudizi correnti; e sull'osservazione doveva

basarsi quel metodo sperimentale che solo era in grado di conoscere le leggi della natura, convertendole in formule matematiche (per lui la matematica coincideva con la vera filosofia, in quanto capace di raggiungere delle verità indubitabili). Fondamentale, come nel caso di Manzoni, appare quindi il ruolo di un osservatore esterno che, utilizzando in questo caso l'“occhiale” da lui perfezionato, fornisce la descrizione più fedele possibile di quanto cade sotto la sua vista, scommettendo l'effetto della “meraviglia” non sugli artifici verbali ma sulla novità assoluta della scoperta. Dapprima Galileo offre della luna un'immagine complessiva, trovando già in essa una prima conferma delle sue convinzioni (la traduzione del testo latino è di L. Lanzillotta):

Queste macchie alquanto scure e abbastanza ampie, ad ognuno visibili, furono scorte in ogni tempo; e perciò le chiameremo grandi o antiche, a differenza di altre macchie minori per ampiezza ma pure così frequenti da coprire l'intera superficie lunare, soprattutto la parte più luminosa: e queste non furono viste da altri prima di noi. Da osservazioni più volte ripetute di tali macchie fummo tratti alla convinzione che la superficie della Luna non è levigata, uniforme ed esattamente sferica, come gran numero di filosofi credette di essa e degli altri corpi celesti, ma ineguale, scabra e con profonde valli.

Scendendo poi nei particolari, l'osservazione della superficie lunare si basa sulla somiglianza con i fenomeni che avvengono sulla terra, sia per dare forza alla tesi sostenuta, sia per familiarizzare il lettore con una realtà non solo sino ad allora inesplorata ma anche tale da essere inevitabilmente contraddetta e rifiutata. Si veda ad esempio il paragone con “la regione consimile della Boemia”:

E voglio anche ricordare un'altra cosa che notai non senza una certa meraviglia: quasi nel mezzo della Luna vi è una cavità maggiore di tutte le altre e perfettamente rotonda di figura. Questa [...] per quel che riguarda l'adombramento e l'illuminazione offre lo stesso aspetto che sulla Terra offrirebbe la regione consimile della Boemia, se fosse da ogni parte circondata da monti altissimi, e disposti a circolo perfetto; nella Luna infatti è circondata da monti così alti che la regione estrema confinante con la parte tenebrosa di essa si vede illuminata dal raggio solare prima che il limite tra la luce e l'ombra raggiunga il diametro della figura stessa.

Così le protuberanze e la rientranze della luna lasciano intendere che la natura del terreno non è dissimile dalla conformazione delle crosta terrestre, con i suoi monti e i suoi avvallamenti. Ma Galileo non si accontenta di una rappresentazione statica e, seguendo il movimento dell'illuminazione solare (quasi a prefigurare la dimostrazione del sistema eliocentrico), segue il mutare delle forme paesaggistiche a seconda dell'incidenza della luce e delle ombre:

Veramente non solo i confini tra luce e tenebre si scorgono nella luna ineguali e sinuosi, ma – ciò che desta maggior meraviglia – nella parte tenebrosa della Luna si mostrano moltissime cuspidi lucenti, completamente divise e avulse dalla parte illuminata e lontane da questa non piccolo tratto: che a poco a poco, dopo un certo tempo, aumentano di grandezza e luminosità: dopo due o tre ore si congiungono alla restante parte luminosa già divenuta più grande; frattanto altre e altre punte come pullulanti qua e là si accendono nella parte tenebrosa, ingrandiscono e infine si congiungono anch'esse alla parte luminosa che si è venuta sempre più ampliando. [...] E sulla Terra, prima che si levi il Sole, mentre ancora l'ombra occupa le pianure, le cime dei monti più alti non sono forse illuminate dai raggi solari? non s'accresce in breve tempo la luce, quando le parti medie e le più larghe dei monti si illuminano: e finalmente, sorto già il Sole, non si congiungono le illuminazioni delle pianure e dei colli?

Siamo di fronte a un paesaggio ‘realistico’ indagato con il metodo rigorosamente ‘sperimentale’ della ‘nuova scienza’ (e non a caso De Sanctis darà un giudizio positivo convergente sia su Galileo sia su Manzoni), che non esclude tuttavia l'emozione di chi ha scoperto, ed è impaziente di comunicarlo, una terra misteriosa e inesplorata (vengono in mente le lettere e le relazioni dei grandi navigatori, da Colombo a Magellano a Pigafetta), insieme con un senso profondo di stupore e di “meraviglia” che trova riscontro, ad esempio, nella similitudine tipicamente barocca con il “pavone” (la “superficie lunare, là dove è variata da macchie, come gli occhi cerulei di un pavone”);

ma, a differenza dei poeti marinisti, la “meraviglia” scaturisce qui dalle cose e non si risolve nelle parole, *in re* – avrebbe detto Anceschi – e non *post* o *ante rem*. Voglio dire che nemmeno il più rigoroso approccio scientifico, quando si fa scrittura nelle mani di un artista, annulla la capacità di invenzione metaforica o simbolica che della descrizione paesaggistica costituisce la linfa vitale. Non a caso Pascoli, che un po’ di simbolismo si intendeva, scrisse che “dai *Promessi sposi* avremmo potuto imparare a fare analisi psicologiche, pitture d’ambiente, descrizioni naturali”, riferendosi qui espressamente alla “vigna di Renzo”, in cui l’osservazione attenta della natura non esclude la possibilità di elevarla, secondo le indicazioni offerte da Giorgio Bárberi Squarotti, a simbolo di uno sconvolgimento e di una corruzione più profondi, sul piano della storia e della necessità di una sua “compensazione metafisica”.

Tra ‘realismo’ e ‘simbolismo’ (penso alle celebri *Correspondances* di Baudelaire, o all’*Isola dei morti* di Döblin, il pittore particolarmente amato dal poeta-paesaggista Giovanni Camerana), tra le persistenze neoclassiche (o neoromantiche) dei vari accademismi e la libera ricerca di linguaggi sperimentali (nel senso voluto poi dalle avanguardie), sarebbe certo interessante verificare i parallelismi e i punti di contatto fra le strade imboccate dalla letteratura e quelle percorse delle arti figurative (il progetto, già abbozzato da Giuseppe Rovani nelle *Tre arti*, giungerà a più matura consapevolezza con i futuristi). Ad esempio, riferendosi allo ‘scapigliato piemontese’ Giovanni Faldella, Gianfranco Contini ha parlato di *plein air*, suggerendo l’ipotesi di una parentela con il movimento degli impressionisti. Ipotesi suggestiva, che però meglio si adatta al conterraneo e ‘discepolo’ di Faldella, quell’Achille Giovanni Cagna che, notava Montale già in una recensione del 1926, “dipinge a guazzo”. Nella scelta, condotta con una straordinaria sensibilità, delle ‘parole del paesaggio’, Cagna usa termini inconsueti, rari e preziosi, adotta metafore e allitterazioni, alterna notazioni coloristiche e onomatopeiche, carica la parola di un *surplus* espressivo grazie anche al suo uso improprio, deformante, imprevisto, frutto di una raffinata abilità di invenzione lessicale, che sa nobilitare i dialettismi, rendendoli delicatamente ‘poetici’ (come “brisciamento”), e acclimatare i termini più tipicamente ‘letterari’, sciogliendo la loro rigidità. È la parola che diventa pennellata: ne risulta un ‘puntinismo’ che si fonde in un quadro d’insieme di sorprendente efficacia e suggestione, come risulta da questi esempi, tratti dagli *Alpinisti ciabattoni*. Si veda l’immagine del lago d’Orta disteso sotto il sole:

Il sole pigliava in una zaffata rovente tutta la montagna: una brezzolina increspava il lago avvallato, vibrante una lucentezza fumea di vetro appannato. Qua e là stagnavano chiazze glauche, vitree, come di acqua ferma refrattaria al brisciamento di risacca che marezzava tutto il lago, come una troscia lucente;

e ancora quella del tramonto, che riverbera dalle montagne circostanti:

Sulla riviera folgorava un aureo tramonto. Il lago, i monti, il cielo annegavano in un guazzo di colori da scenario.

Il bacino era una stemperatura di lapislazzuli, l’isola di San Giulio una rigorosa pennellata di roseo e di zafferano con lumeggiature fiammeggianti; le montagne intorno ponzavano, dal grembo verde vellutato, greppi muschiosi, e garzaie fitte arrossate con toni caldi di aranciato; i culmini rocciosi libravano le creste ambrate nella luminosa vastità del cielo;

per giungere alla rappresentazione del lago in tempesta:

Pioggia e vento imperversavano sulla riviera. Il lago, avvolto nella fumea densità di vapori bambagiosi, si agitava scomposto, flagellando la spiaggia.

Nel mezzo, oltre l’isola, le onde verdastre subbugliavano in gorgogliamenti vorticosi, e giù in fondo, nella bruma fredda, sfumavano in una striscia livida, spumeggiante, piena di minaccie.

I colli di Miasino e di Ameno maceravano sotto un fitto velo di piovra. Orta pareva sommersa nella nebbia e nel freddo; il Mottarone ergeva nel cielo nuvoloso la sua immane schiena da dromedario chiazzata di fiocchi e di batuffoli di nuvolaglia bianca.

Non meno cesellata è la raffigurazione del paesaggio montano che si trasforma, dando corpo alla paura dei protagonisti, in una sorta di bolgia dantesca (a Dante rinviano direttamente parole come “pruni”, “sterpi”, “lacca”, ecc.):

Adesso erano proprio nel fondo di un burrone stretto, incassato fra due gigantesche pareti di macigno. A guardare su per vedere un pezzo di cielo bisognava scavezzarsi il collo. Un paesaggio orrido, una forra da briganti, e Gaudenzio, senza sforzo, ricordò, con una lucidità di mal augurio, tutte le leggende di assassinii perpetrati da malandrini, appostati nelle gole delle montagne. [...]

Dopo una camminata quasi carponi per entro a quella lacca malagevole, coi panni sgualciti, la faccia barbigiata di ragnatele, trafelati, ingranchiti e viscidì i umido e di sudore, sbucarono finalmente alla luce del cielo per trovarsi in faccia un demonio di ciglione irto di macigni e fratture. [...]

In faccia si ergeva quella frana inaccessibile, a sinistra una ripida discesa di ciglione muschioso, in fondo il torrente verde, spumeggiante fra le rocce, e oltre il torrente, di nuovo quelle montagnacce dai greppi arsicci, irti di balzi e di scosciamenti perigliosi, e le immani gioaie petrose, librate nel cielo diafano.

A destra ed a tergo, quella dannata caglia piena di pruni e di muffe; e tutto intorno, silenzio profondo, squallido, rotto soltanto dal fruscio solenne e perenne delle acque gementi nel fondo della forra.

Sul piano dell'espressività simbolica, seguendo l'esempio dell'“imaginifico” D'Annunzio, le ‘parole del paesaggio’ trasudano una sensualità diffusa e avvolgente nell'accumulazione caotica a cui sono sottoposte, come in un vero e proprio *tour de force*, da una scrittrice come Maria Giusta Catella, certo meno nota di quanto meriterebbe:

I fiori si raccoglievano a mazzi di uno stesso colore, si allungavano solitari e diritti su una corona di compagni più umili, come dei re su un popolo prostrato, si allineavano nella divisa comune e parevano procedere di buon ordine e di buona armonia come dei piccoli soldati, si riunivano in gruppi sullo stesso stelo come sorelline amoroze avvinte in abbraccio, si serravano in cerchi come gnomi incappucciati che ballassero tenendosi per mano. Ve ne erano tanti e così vari da averne gli occhi abbagliati: fiori delicati, le cui corolle sembravano tessute di aria condensata, alcuni pallidi, di quel pallore delle fanciulle cresciute troppo in fretta, altri dalle tinte quiete un po' sbiadite. Piccole borghesi senza sogni né speranze; vestite di lilla, a mezzo lutto, di azzurro per un voto, di rosa per un' prima entrata in società. Questi facevano lo sfondo per il grande quadro su cui dominavano gli altri, possenti, con splendori vivaci, multicolori, tumultuosi, ebbri di primavera, di sole, di rugiada.

Dei gigli si allineavano in una processione di bianche figlie di Maria; delle viole del pensiero beffeggiavano dai loro volti di piccole matrigne irose; delle campanule guardavano di sotto ai loro cappucci calati e si scuotevano poi tutte per un riso represso; dei nasturzi colle loro cuffie gialle: comari pettegole chinate fra di loro a bisbigliare; fucsie, camuffate da giullari scampanellanti e chiassosi; teste avvinazzate di peonie; intieri prati di porcella nelle, quelli ardenti amanti del sole che si chiudono un raggio nelle loro alcive per dormirvi assieme nella notte.

Da un lato il roseto così fitto ed alto, da parere un vero boschetto; il sentiero vi serpeggiava nel mezzo e si poteva, chinandosi, passare sotto ai rami intrecciati, come sotto ad una bassa galleria verde e fiorita. Le rose vi sbocciavano in grande ricchezza di vegetazione e di tinte, con atteggiamenti vari: vi erano gli alberelli delle aristocratiche, ingiallite di nobiltà e di solitudine, tutte raggruppate per schivare, impettite e schizzinose, il contatto delle vicine; le buone borghesi con le guance colorite; intiere legioni di rivoluzionarie vestite di rosso colle fronti alti e certe note così acute di profumo sulla bocca, da stordire; le cortigianelle che si svestivano impudicamente al sole e si profumavano di ambra; le piccole *gheise* olezzanti di tè e di albicocca, assise sui cuscini verdi dei loro calici con grazia molle; le orientali languide, col capo ripiegato nell'abbandono del loro sonno; le collegiali in vacanza, turbolente, con vestitini di mussola rosa, leggera e trasparente; le monachele incappucciate di bianco, le manine dei loro calici strette in croce sul seno piatto; e certe spudorate che scoprivano senza rossore i loro seni; certe passionali rigogliose e complete che invecchiavano in una sola ora di ardore; di quelle peritose che chiudevano il loro desiderio senza saper decidere se concedersi o no; di quelle che, pazze, tutte discinte, sazie, aspettavano dormendo la sera per morire.

Ma nella Catella la forza e la forzatura della parola, con le sue torsioni e distorsioni, possono anche raggiungere esiti che definiremmo ‘espressionistici’, come in questa rappresentazione del paesaggio corrotto e putrescente della risaia nella canicola dell’estate:

L’ora era torrida. Il sole assorbiva l’acqua melmosa per soffiarla giù in vapori ardenti, densi di miasmi e di febbri. Si soffocava. L’afa si adagiava sul piano e l’opprimeva del suo viscido peso. Tutto era immobile, attorno, abbandonato in quello spossamento, in quella rinuncia che non è sonno e che non è riposo, ove veglia un unico senso: l’attesa vana di un soffio d’aria. Le cime degli alberi avevano un’immobilità di morte; nei prati, tagliati da poco, la terra arsa, su cui pareva essere passato un incendio, crepitava, fendendosi.

Tutto un brulichio d’insetti attorno: delle mosche di un bel colore di ala di *colibri* turbinavano con un ronzio monotono sulla via densa di polvere, attorno ad una spoglia fradicia ed enorme di sorcio d’acqua che esalava un odore infetto. Lo stridio di una cicala scoppiò improvvisamente, si continuò di albero in albero; qualche grillo provò anche stancamente la sua parte per la rappresentazione serale; una rana gracidò lamentosamente; un insetto, sorpreso nel sonno, squittì. Su tutto, come sfondo ai rumori, il brulichio delle zanzare. Una nuvola di zanzare si librava sulle risaie, unite a mille, accoppiate nel sole, sorrette l’una dalle ali dell’altra, gonfie per aver succhiato, durante tutto il giorno, tanto sangue, rosse di sangue nella trasparenza che prendevano dal sole. Non mordevano più, sazie, intente a riprodursi. Il sole era l’enorme rogo che maturava la fecondità della terra. La pianura diventava in quell’ora un’alcova ardente in cui passavano grandi sospiri.

E gli uomini non cantavano più, vinti. Lavoravano macchinalmente, tuffati fino alle ginocchia nell’acqua, sorbendone nel volto chinato i miasmi, esalati dalle erbe e dai cadaveri degli insetti imputriditi, stanchi, i sensi torpidi, con quello sdoppiamento dell’essere che fa agire senza che il pensiero partecipi. Guardavano ogni tanto al sole, misurandone dall’altezza le ore di fatica che restavano, collo stesso scoramento dei viandanti che vanno per una strada diritta di cui non vedono la fine. Qualcuno aveva il viso gonfio dalle morsicature delle zanzare, e, nell’esasperazione del prurito, si graffiava a sangue. Nelle gambe l’acqua attutiva il tormento, che sarebbe diventato più acuto dopo, ma le braccia nude erano livide e sanguinolente.

Mostruosa e “demente” è la flora incontrata da Gozzano (“l’intrico della flora demente”) nel resoconto del viaggio in India che si legge nelle prose destinate a comporre il volume postumo *Verso la cuna del mondo*. Amante dell’‘anacronismo’ e del ‘paradosso’, nel brano intitolato *Un Natale a Ceylon*, Gozzano gioca sul contrasto fra i ricordi domestici della notte natalizia e l’aspetto lussureggiante, insieme primitivo e selvaggio, fantasmatico e pauroso, del paesaggio tropicale:

il piede s’avanza ora fra muschi, licheni mostruosi simili a polipi o a masse madreporiche, ora passa sul tappeto cinerino della mimosa azzurra cingalese, e il passo lascia una strana impronta che s’allarga in pochi secondi, con la contrazione dolorosa del mollusco offeso. Ai lati, in alto, è il tripudio della flora vegetale e della flora vivente; strani insetti (*fasmidae*, *phillum*, ecc.) imitano i rami e le foglie, farfalle enormi abbagliano nel volo, come una brace verde e azzurra, e, posate, si chiudono in un grigiore di foglia morta; fiori strani, petali di carne rosea e sanguigna, di porcellana candida o azzurra, fiori che nessuna parentela hanno con i nostri, foglie più belle dei fiori, a cuore, a calice, a scudo, lobate, dentate, frangiate, bianche venate d’azzurro e di rosso, rosse venate di bianco e di violetto, felci arboree agili come zampilli verdi, felci nane, capillarie fluttuanti nell’aria, come in fondo ad un acquario; e tutto è immutato, come ai tempi delle origini, quando non era l’uomo e non era il dolore...

E poco oltre:

Mi sono avvezzo agli strani frutti che si spaccano offrendo una polpa gelida, mantecata come un sorbetto, odorosa di muschio e di creosoto; strani frutti che si direbbero preparati da un confettiere, da un profumiere e da un farmacista. E da un orefice si direbbero ideate le orchidee che ho dinnanzi: petali di lacca policroma, polverizzata di mica, gole fantastiche e sogghignanti di draghi nipponici, petali gibbuti, cornuti, panciuti, nell’interno iridescenti come le tinte intravviste nei toraci aperti delle bestie macellate; il fascino dà l’incubo della peste e del malefizio, e nell’afa pomeridiana emana un odore fetido insostenibile.

Attingendo ampiamente ai testi di altri autori, secondo un procedimento compositivo che ci sembra di poter definire già postmoderno (tra l'altro non tutte le località descritte furono effettivamente visitate), Gozzano aveva probabilmente presente, per la pagina citata, il capitolo di *À rebours* in cui Des Esseintes fa portare nel suo giardino, "dopo i fiori finti emulanti quelli veri, fiori veri che emulassero fiori finti" ("Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses"). Le 'parole del paesaggio' diventano così il prodotto di una costruzione volutamente artificiosa, in cui, come dirà Gozzano riprendendo un aforisma di Oscar Wilde (la fonte è stata individuata da Edoardo Sanguineti), "non l'arte imita la vita, ma la vita l'arte". Fuoruscendo dalle *Soirées de Médan* e fattosi estraneo al 'naturalismo' di Émile Zola, Huysmans doveva diventare l'indiscusso maestro della scrittura come 'artificio', favorendo il processo che avrebbe condotto al progressivo rifiuto delle poetiche della 'mimesi' e del 'verisimile', per mettere in primo piano l'autonomia del significante. Ma si veda la pagina a cui abbiamo fatto riferimento, in cui al tecnicismo della precisa nomenclatura botanica si accompagna la trasposizione delle caratteristiche del fiore nella natura di altre realtà, con particolare riferimento al corpo umano e alle sue alterazioni:

Les jardiniers descendirent de leurs carrioles une collection de Caladiums qui appuyaient sur des tiges turgides et values d'énormes feuilles, de la forme d'un coeur; tout en conservant entre eux un air de parenté, aucun ne se répétait.

Il y en avait d'extraordinaires, des rosâtres, tels que le Virginale qui semblait découpé dans de la toile vernie, dans du taffetas gommé d'Angleterre; de tout blancs, tels que l'Albane, qui paraissait taillé dans la plèvre transparente d'un boeuf, dans la vessie diaphane d'un porc; quelques-uns, surtout le Madame Mame, imitaient le zinc, parodiaient des morceaux de métal estampé, teints en vert empereur, salis par des gouttes de peinture à l'huile, par des taches de minium et de céruse; ceux-ci, comme le Bosphore, donnaient l'illusion d'un calicot empesé, caillouté de cramoisi et del vert myrte; ceux-là, comme l'Aurore Boréale, étalaient une feuille couleur de viande crue, striée des côtes pourpre, de fibrilles violacées, une feuille tuméfiée, suant le vin bleu et le sang.

Avec l'Albane, l'Aurore présentait les deux notes extrêmes du temperament, l'apoplexie et la chlorose de cette plante.

Les jardiniers apportèrent encore de nouvelles variétés; elles affectaient, cette fois, une apparence de peau factice sillonnée de fausses veines; et, la plupart, comme rongées par des syphilis et des lepers, tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de darters; d'autres avaient le ton rose vif des cicatrices qui se ferment ou la teinte brune des croûtes qui se forment; d'autres étaient bouillonnées par des cautères, soulevées par des brûlures; d'autres encore, montraient des epidermis poilus, creusées par des ulcers et repoussées par des chancres; quelques-uns, enfin, paraissaient couvertes de pansements, plaquées d'axonge noire mercurielle, d'onguents verts de belladone, piquées de grains de poussière, par les micas jaunes de la poudre d'iodoforme.

Réunies entre elles, ces fleurs éclatèrent devant des Esseintes, plus monstrueuses que lorsqu'il les avait surprises, confondues avec d'autres, ainsi que dans un hospital, parmi les salles vitrées des serres².

² Diamo anche la traduzione italiana, soprattutto perché eseguita da un poeta come Camillo Sbarbaro: "I giardinieri scaricarono per prima una intera collezione di *Caladium*: da gambi turgidi e villosi, enormi foglie si schiudevano a forma di cuore. Sebbene la parentela fosse evidente, non una specie si ripeteva. / Ce n'erano di sbalorditivi: alcuni tiravano al rose, come il *caladium virginale*, che pareva ritagliato in tela verniciata, in taffetà inglese gommato; altri, interamente bianchi come l'*Albana*, che si sarebbe detto ricavato dalla trasparenza d'una pleura bovina, nella vescica diafana d'un suino; alcuni, specialmente il *Madame Mame*, imitavano lo zinco, parodiavano scampoli di metallo stampato, tinti in verde imperatore, sporcati di sgocciolature di pittura ad olio, di macchie di minio e di cerussa. Questi qui, ad esempio il *Bosforo*, davano l'illusione d'un calico inamidato, a bottoncini in rilievo cremisi o verde mirto; quelli là, come l'*Aurora boreale*, ostentavano una foglia color carne cruda, percorsa di costole purpuree, di venuzze violacee: una foglia tumefatta, trasudante sangue e cancarone. / Con l'*Albana*, l'*Aurora* presentava i due poli opposti del temperament della pianta: la Clorosi e l'Apoplessia. / Nuove varietà di *Caladium* vennero poste a terra. Ostentavano, stavolta, una pelle artificiale, percorsa da false vene; e, per lo più, quasi lue e lebbra le rodesse, tendevano delle carni livide, marmorizzate di roseole, damascate di erpeti; altri mostravano la tinta viva delle cicatrici che si rimarginano o quella delle croste che si formano; altri erano coperti di bollicine, di cauterii, enfiati da scottature; altri ancora, presentavano epidermidi pelose, scavate da ulcere, sbalzate da carcinomi; certuni infine parevano coperti di

Dopo l'“Olocasia Metallica”, che “était le chef-d'oeuvre du factice”, non manca il riferimento all'“orchidea oriunda dell'India”:

On descendait des voitures une nouvelle fournée de mostre; des *Echinopsis*, sortant de compresses en ouate des fleurs d'un rose de mignon ignoble; des *Nidulariums*, ouvrant, dans des lames de sabres, des fondements écorchés et béants; des “*Tillandsia Lindenii*” tirant des grattoirs ébréchés, couleur de moût de vin; des *Cyripediums*, aux contours compliqués, incohérents, imagines par un inventeur en démence. Il ressemblaient à un sabot, à un vide-poche audessus duquel se retrousserait une langue humaine, au filet tendu, telle qu'on en voit dessinées sur les planches des ouvrages traitant des affections de la gorge et de la bouche; deux petites ailettes, rouge de jujube, qui paraissaient empruntées à un Moulin d'enfant, complétaient ce baroque assemblage d'un dessous de langue, couleur de lie et d'ardoise, et d'une pochette lustrée dont la doublure suintait une visqueuse colle.

Il ne pouvait détacher ses yeux de cette invraisemblable orchidée issue de l'Inde [...]³.

In un altro luogo di *À rebours* Huysmans aveva sostenuto che una locomotiva era più bella di un paesaggio naturale, non diversamente, in fondo, dai futuristi, che, nel celebre manifesto del 1909, anteporranno “un automobile da corsa” (il termine era allora preferibilmente usato al maschile) alla “Nike di Samotracia”. Con le ‘parole in libertà’ teorizzate nel manifesto del 1912, in linea con l'abolizione della sintassi e della punteggiatura, il segno verbale diventava un significante sempre più avulso da precisi significati, mentre l'analogia sostituiva interamente l'impianto logico della sintassi del testo. La polemica investiva, con il rifiuto della soggettività dell'io, anche la tradizionale rappresentazione paesaggistica, a partire dalle sue espressioni psicologistiche e romantiche; un atteggiamento evidente sin dai titoli di manifesti come *Contro Venezia passatista* e *Uccidiamo il chiaro di luna*. Particolarmente significativo è questo passo di Umberto Boccioni, per il connubio che si crea fra la letteratura e le arti figurative:

Lentamente abbassarsi adagiarsi attraverso la montagna la testa toccare il muschio delle vette
velarsi nelle nebbie velarsi nella nebbia le nuvole sulla fronte Un ghiacciaio scivolare sotto l'ascella
(cuscino cuoio raso cristallo) una cascata corrermi sotto la schiena (sciacca sciaff sclocchete scloff
scicc scicc scicc) grondare grondare gocciare stillare le gambe sprofondate nel sole della valle Sentire
e non toccare Quadrati verdi (velluto sofficietà freschezza elasticità) rettangoli gialli (spinosità del
grano delle spiche agonizzanti arsura attesa falce-lampo cantare) rettangoli bruni terrosi (friabilità oca
gialla terra di siena naturale terra di siena bruciata caffè viola cupo) Case (biacca calcina) dadi tappeto
verde Pioppi misantropia meditazione acque lastricati acciaio gorgogliante Alberi confini agli angoli
fumi di case al malleolo un fiume (cobalto polvere d'argento) sotto il polpaccio rotondità Rumori
di zappe rabbiose nei tacchi Sentire sentire abbandono penetrazione non toccare Sotto il
ginocchio un cimitero recinto geometrico di piccoli recinti geometrici piccoli cerchi neri poveri
corone numerazione allineazione dimenticanza cancelletto pace modestia Richiami fischi
canzoni bau-bau beeee... beee... Silenzio sole universali calma orizzontale vette ventose
granitiche deserte Il braccio destro fare ponte su piccola vallata umida fredda buia verde-cupo
battaglione di pini macigni accovacciati sparsi lazzaroni immobili Sentire e non toccare Gli
armenti pascolare all'ombra viola delle coscie e dei fianchi Aquila volare cravatta nastro spilla

medicazioni, spalmati di sugna nera mercuriale, d'unguento verde di belladonna; trafitti di bruscoli di polvere, di miche gialle di iodoformio”.

³ Così traduce ancora Sbarbaro: “Una nuova serie di mostri veniva intanto sfornata: delle *Echinopsis* che da piumaccioli di bambagia esprimevano fiori d'un rosa ignobile di moncherino; dei *Nidularium* che, tra lame di sciabola, lasciavano vedere budella squarciate e scorticate; delle *Tillandsia Lindenii* che cavavano fuori raschietti tutti denti, color mosto?; dei *Cyripedium*, dalla forma complicata, incoerente, uscita dal cervello d'un progettista in un momento di pazzia. / Somigliavano ad uno zoccolo, ad una borsa per vuotarvi le tasche, al di sopra della quale si rovesciasse indietro una lingua umana col frenulo stirato come se ne vedono nelle tavole che illustrano i trattati di malattie della gola e della bocca. Due piccole alette, tolte in prestito, si sarebbe detto, a un mulino per ragazzi, completavano quell'insieme barocco d'un disotto di lingua, color feccia di vino ed ardesia, e d'una taschetta che trasudava dalla fodera una colla attaccaticcia. / Des Esseintes non riusciva a staccare gli occhi da questa orchidea oriunda dell'India [...]”.

Silenzio del pendio battito del cuore (*ticche-tac ticche-tac*) brontolio di budella chimica
temporale interno *siiiiibilo* locomotiva treno giocattolo salire teuf-teuf teuf-teuf
entrare tunnel sbuffata ultima buco nero cerchio granito *mano* sbuffa calore fumo *teuf-teuf*
teuf-teuf ta taaa ta taaaa Echi dondolio di alberi acciottolio sparire entrare procedere
nel buco montagna ventre buio rotolio interno segnali rossi metodici binari vene
brontolio interno uragano lontano geologica immobilità trapassa rapidità 300 cervelli al buio
attesa LUCE vallata sole avvicinarsi avvicinarsi avvicinarsi arrivare baciare salutare
gioia dolore Sentire e non toccare Silenzio frescura alla testa rarefazione abbassarsi delle nubi
discesa dirigibili mongolfiere paracadutate ronzare alle *orecchie* gli echi degli orridi silenzio
conico dei burroni Spessore addensarsi appesantirsi stratificazioni atmosfera storni
tèpore del pendio palazzina SANATORIO noia risate avanguardia del verde cespugli
sentinelle pineta igienica tossire tossire Afa della valle arature fascie bianche elissi
strade maestre tortuosità di viottoli alberi segnali siepi confini cespugli apice triangoli orti
Topografia di sudori lavori speranze Voli di avvoltoi su l'ansare pacifico del *petto*.

Ha scritto Edoardo Sanguineti che questa pagina, intitolata *Uomo + Vallata + Montagna* e pubblicata su "Lacerba" il 1° febbraio 1914, "è qualcosa di più di un semplice documento dei nessi fra letteratura e arte nel movimento futurista: è uno degli esempi, anzi, più persuasivi e rilevanti dei risultati procurati dalle 'parole in libertà'". Per quanto riguarda le soluzioni tecniche e sintattiche, il brano si può avvicinare al più noto 'bombardamento di Adrianopoli', in *Zang tumb tuuum* di Marinetti, rispecchiando le indicazioni fornite nel 'manifesto tecnico della pittura futurista': l'uso del sostantivo puro e del verbo all'infinito, l'eliminazione della punteggiatura e la sostituzione, nel titolo, con i simboli della matematica, la presenza di suoni onomatopeici, ecc. Ma gli effetti risultano diversi, perché Boccioni riesce a liberarsi dalla pesantezza della materia, caotica nel suo esasperato dinamismo, che predominava nel testo marinettiano. Prevale qui l'aspetto più riposante e trattenuto, anche se non certo statico, della rappresentazione, colta essenzialmente nella giustapposizione dei suoi momenti visivi e pittorici. Il colorismo non è violento, ma quasi chiaroscurale, nel succedersi e amalgamarsi di impressioni rarefatte e fluttuanti, collegate fra di loro attraverso il procedimento della sinestesia. Il rumore risulta attutito, ridotto a brusio; il movimento attenuato, riportato a una misura, potremmo dire più distesamente umana. La 'compenetrazione analogica' finisce per fondere intimamente l'uomo con la natura, offrendo un'originale e suggestiva interpretazione del motiva paesaggistico in letteratura, completamente sottratto ai vecchi schemi figurativi, a ogni soluzione di tipo idillico o pittoresco. Non a caso, in *Pittura e scultura futurista*, del medesimo 1914, Boccioni avrebbe affermato: "Noi futuristi detestiamo il campestre, la pace del bosco, il mormorio del ruscello... come dicono gli altri"