



*“Yo te sé peña a peña y rama a rama”:
la cultura geo-botanica di Antonio
Machado ed il suo interesse per gli
esemplari “nimios” della natura*

di Cristiana Fimiani

Abejas, cantores,
no a la miel, sino a las flores.
(Machado 1994: 616)

COME DECIFRARE IL “MISTERIOSO ALFABETO” DELLA NATURA CON LA CHIAVE DELLA POESIA?

Nella poesia del Novecento il sentimento della Natura si esprime a diversi livelli di consapevolezza e in modi e forme che vanno dalla natura intesa come occasione dell'emersione del ricordo, alla natura che si precisa come eco stessa della memoria o del sogno, fino ai topici paesaggi dell'anima neo-simbolisti, attraverso un insistito rinviare di immagini che muovono dall'uomo al paesaggio circostante, e viceversa, in un incessante circuito di andata e ritorno. Nel contesto della lirica spagnola all'alba del XX secolo, Antonio Machado (Siviglia, 1875 – Collioure, 1939) canta i variegati biomi iberici, soffermandosi in particolare sugli innumerevoli esemplari botanici che



interagiscono nell'ecosistema terrestre. Il poeta savigliano ha saputo dare voce alla delicata bellezza di fiori, arbusti ed erbe silvestri meno conosciuti, rivelandosi in grado di distinguere un *chopo* (pioppo dalla corteccia nera) da un *álamo* (pioppo bianco), nonché di menzionare con precisione i distinti generi e specie di conifere o latifoglie secondo il loro specifico *habitat* (montano, collinare o marittimo); si è rivelato abile nell'individuare, dunque, le diverse varietà di piante spontanee o coltivate, alla stregua di un esperto naturalista.

Un naturalista che, tuttavia, non dimentica mai di essere un poeta. E solo un poeta – e ancor più se dotato di un mondo emozionale ricco ed intenso – saprebbe immortalare in pochi versi l'apparizione di uno scorcio paesaggistico che d'improvviso si illumina dinnanzi agli occhi dei lettori, trasformando quell'istante di comunione intima con lo scenario naturale in un'avventura, come egli stesso confessa a Pascual Pla y Beltrán (1973: 41): "Yo deajo caer mis poemas como hojas frescas, como esas hojas de limonero tan relucientes bajo el agua, sin volver sobre ellos; así tengo la impresión de que permanecen tan juveniles como cuando los concebí y creé".

I versi machadiani sono lezione di onestà senza orpelli né maschere, ma che celano – sotto una veste umile e senza esuberanze scenografiche – la ricchezza del loro messaggio. Da questa prospettiva, la sua poesia si potrebbe paragonare – grazie ad un fruttuoso incontro del territorio umanistico con quello scientifico – a quei secolari oliveti andalusi che, secondo il nostro autore, sono umili nell'aspetto ma prosperi di frutti, sobri nella forma ma ricchi di contenuto.

D'altro canto, per comprendere a fondo il peculiare punto di vista con cui Machado descrive e interpreta il mondo vegetale, potrebbe risultare utile ricordare la differenza che Kant individuava tra le due categorie estetiche del *Sublime* e del *Bello* nella sua famosa *Critica del Giudizio* (1790). Il filosofo tedesco sosteneva che il sublime trae la sua origine dall'esistenza di quel che non può misurarsi, o dall'azione di un potere incommensurabile, che sono entrambe due circostanze che si offrono in molte delle liriche machadiane. Sublime è un monte di querce, un faggeto o una pineta, per la sua estensione che a volte ci appare illimitata, non riconducibile al dominio sensoriale; ma anche per la forza della natura – che non è altro che la forza della vita stessa – che si avverte nei boschi, nei monti, nelle pianure fiorite. Da quest'angolatura particolare, si potrebbe evincere che nei versi machadiani il sublime domini nettamente sul bello, ossia su quel compiuto, definito e misurabile a cui alludeva Kant. Si potrà comprovare, tuttavia, che il poeta celebra spesso il *bello* nella candida sensualità dei gelsomini, dei gigli, delle margherite che brillano come perle tra i fili d'erba, delle rose appena sbocciate.

La preoccupazione per lo scenario naturale – visto, ricordato, sognato o immaginato – appare dunque costante nella sua opera: le intense vicende che marciano l'*iter* biografico dell'*uomo* – e le conseguenti risposte emotive che filtra la sensibilità viva del *poeta* – vengono plasmate sotto forma di visioni del paesaggio



andaluso e castigliano nei versi di *Soledades* (1903), *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907) e *Campos de Castilla* (in ambo edizioni del 1912 e 1917). Difatti, contro l'orientamento generale della critica volta all'indagine dei *topoi* filosofici classici – ricerca di Dio, senso della morte, male di vivere, simbologia dei ricordi e dei sogni, metafora dei *caminos* come viaggio essenziale ed esistenziale, senso di alienazione e disorientamento tra le *galerías* dell'anima –, nelle sue antologie più celebri si può rilevare l'indiscusso protagonismo della dimensione spaziale rispetto alla temporale, aspetto chiaramente evidenziato da Manuel Rico (1991: 149-150):

Los libros *Soledades* y *Campos de Castilla* son espacios literarios que tienen un referente concreto, un territorio construido a través de los siglos por la acción del hombre: España. Su realidad actúa en la obra machadiana no sólo como telón de fondo, como “escenografía”, sino como factor condicionante, como sustrato histórico inevitable. [...] La España de Machado es una España compuesta por hombres concretos, por ciudades y campos en decadencia, una España que tuvo un innegado – aunque discutible en sus consecuencias – esplendor.

Le liriche di queste raccolte ci suggeriscono che un vero artista non si deve limitare – fedele al lemma oraziano “ut pictura poesis” – a una pura riproduzione mimetica della Natura; è bensì chiamato a percepirne il respiro profondo e i singoli suoni e colori, a dividerne cordialmente i ritmi. L'ex allievo della *Institución Libre de Enseñanza* sapeva bene, infatti, che l'attenzione ad ogni sensazione provocatagli dall'imprevedibile scenario naturale costituisce la chiave di ogni descrizione che aspiri ad essere intensa e autentica, ed è la base imprescindibile di ogni uso appropriato del linguaggio e dell'aggettivazione, che non a caso sceglie con raffinatezza e cura del particolare.

Il sivigliano conosce a fondo la morfologia delle due regioni a lui familiari – quella d'origine (Andalusia) e la “tierra del alma” d'adozione (Castiglia) – e la biocenosi dei loro variopinti scenari naturali: “yo te sé peña a peña y rama a rama” (1994: 654)¹ scrive commosso nei versi di “En tren” di *Nuevas canciones* (1924), dove allude inequivocabilmente alla conformazione geo-botanica della Sierra del Guadarrama, carica di echi sentimentali e di delicati rimandi biografici. Come chiaramente suggerisce il titolo, la poesia evoca uno dei suoi frequenti viaggi in treno a Madrid, dove l'allora professore di francese a Segovia tornava ogni fine settimana per ritrovare la famiglia e gli amici. Machado rivela qui la sua conoscenza profonda e minuziosa di ogni picco della catena montuosa, di ogni albero della pineta che la incornicia e di ogni gola che si apre minacciosamente tra le sue rupi. Mentre la locomotiva percorre le tortuose rotaie d'acciaio, inarcando o allineando il suo convoglio per adattarlo al ripido

¹ Tutte le citazioni di versi e frammenti delle liriche machadiane sono tratte da: Machado A., 1994, *Opera poetica. “Poesías completas” e “Seltas”*, a cura di O. Macrí, Le Lettere, Firenze.



percorso della “sierra augusta”, il poeta riconosce l’aspro aroma del rosmarino e contempla il fiore giallo della ginestra incastonato tra le rocce, quello viola della lavanda e quello bianco del cisto:

Por donde el tren avanza, sierra augusta,
yo te sé peña a peña y rama a rama;
conozco el agrio olor de tu romero,
vi la amarilla flor de tu retama;
los cantuesos morados, los jarales
blancos de primavera; [...] (CLXIV [XI] 1994: 654)

Non si può trascurare, tuttavia, un dato sorprendente per un autore la cui retina costantemente registra un ampio florilegio di esemplari botanici, per di più fotografati da angolazioni imprevedibili: risulta alquanto curioso che la penna machadiana tenda ad enumerare con una certa frequenza soprattutto una gamma standard di erbe, piante e fiori, per poi costruire su di essi vari livelli connotativi. Si può rilevare che gli alberi scelti come paradigma della Castiglia sono l’olmo, la quercia ed il rovere, laddove il limone, l’arancio e l’olivo si possono considerare quelli tipici dell’Andalusia natale; senza trascurare la presenza reiterata, nella malinconica cornice dei giardini decadenti e modernisti, di palme e cipressi, eucalipti ed evonimi, mirti ed allori, mandorli e ciliegi in fiore.

La compenetrazione con questi simboli vegetali, la cui eterogeneità risulta ulteriormente amplificata grazie alla complessa rete metaforica che Machado intesse con i fili delle distinte valenze ermeneutiche assegnate ad ognuno di essi, si rivela pressoché totale in determinate liriche; in alcuni casi, difatti, il lettore attivo si lascia tentare dalla sfida ed entra appieno nel gioco delle metamorfosi fitomorfiche del soggetto poetico, che risulta inserito integralmente nella cornice del paesaggio, albero tra gli alberi così amorevolmente cantati nei suoi componenti. Emblematica appare, a tal proposito, la suggestiva metafora arborea con cui Rafael Alberti (1945: 43-44), glossando i versi stessi del poeta, ne ha saputo magistralmente ritrarre in poche efficaci pennellate le doti di profonda umiltà e forza straordinaria, di dignità ammirevole ma soprattutto di essenziale autenticità :

Sí, mal vestido y triste siempre iba el poeta de las *Soledades*, con aire siempre de venir de provincia, de la Soria fría castellana, donde conoció a su esposa y adonde la perdió. [...] Sí, era dejado y triste este noble poeta. Pero su dejadez, su abandono exterior, le venían del alma: alma desnuda, espíritu olvidado de su cuerpo, a quien lo conformaba con el atuendo más humilde. Su tristeza no era la literaria de cierta poesía, contemporánea suya, a la que nunca cuadró mejor el título de *modernista*. Era tristeza de fuerte varón, de hombre sufrido, socavado en lo hondo de las raíces. Tristeza de árbol alto y escueto, con voz de aire pasada por la sombra. Y con la naturalidad, con la llaneza propia de lo verdadero, de lo que no



ha brotado en la tierra para el engaño, hizo sonar sus hojas melancólicas en sus poemas.

Il fruscio delle malinconiche foglie di quest'albero che il dolore ha scavato fino alle radici proviene in ogni componimento da un albero specifico, dietro il quale si cela – nel mutare delle circostanze – l'uomo che ricorda, che rimpiange, che ama, che spera, che soffre. Ed è per questo che la sua poesia umana è universale ed eterna, destinata a restare immortale proprio come quella Natura destinata a fiorire *in aeternum* nella cornice sempreverde dei suoi versi.

L'IMPRONTA *INSTITUCIONISTA* NELLA FORMAZIONE *NATURALISTICA* MACHADIANA: LO STUDIO *EN PLEIN AIRE* L'AMORE PER I "NIMIOS" DELLA VEGETAZIONE

Sin dalla prima lettura dei suoi versi, emerge un aspetto che ricorrerà ripetutamente nelle liriche paesaggistiche più celebri: l'attenzione che Machado dedica a particolari minimi dello scenario naturale, e che anzi mostra di preferire nettamente rispetto ad elementi della vegetazione che potrebbero risultare più scenografici e di maggiore impatto decorativo in ambito poetico. È del resto nei piccoli dettagli che si vede l'autentica grandezza.

Già ad apertura della prima delle nove parti di "Campos de Soria", ad un'iniziale analisi della conformazione del terreno – che risulta già di per sé poeticamente atipica – subentra la descrizione dell'orografia numantina e, tra un'ampia gamma di specie botaniche, la scelta del poeta cade su alcuni tra i più irrilevanti rappresentanti della flora castigliana – le erbe aromatiche e quelle margheritine bianche che trapuntano i prati primaverili – mentre lontano, totalmente sullo sfondo, resta il maestoso Moncayo con i suoi pendii ancora innevati al principio d'aprile, a cui dedica appena un verso:

Es la tierra de Soria árida y fría.
Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.
La tierra no revive, el campo sueña.
Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo (CXIII [I] 1994: 348)

Lo sguardo del poeta filtra una visione del paesaggio frammentata in cui, trascurando gli elementi grandiosi e monumentali che vengono ridotti a mero ornamento di fondo, trionfano in primo piano gli aspetti più umili e trascurati della



vegetazione. È proprio in questo sovvertimento dei due piani artistici che Reyes Vila-Belda (2004: 123) individua la rivoluzione estetica che si verifica a cavallo dei secoli XIX e XX:

La contribución fundamental de lo nimio es ese trastrueque de planos por el que lo secundario, los elementos que habitualmente se integran en el telón de fondo de una obra artística, pasan a ocupar o compartir el lugar principal. Tradicionalmente, al paisaje le ha correspondido por antonomasia el plano de fondo. Esto no significa que hasta finales del siglo XIX no existieran descripciones paisajísticas; si bien, su función, tanto en pintura como en literatura, se limitaba en mayor o menor medida, a dar perspectiva y densidad a la figura humana. La novedad que se produce a finales de siglo y comienzos del XX es doble: primero, ahora el paisaje y sus elementos ocupan la atención del artista; segundo, el interés por el paisaje se irá materializando en vistas cotidianas, en las que el artista destaca lo ordinario.

Secondo quella che potrebbe definirsi orteguianamente “una genial inversión de la perspectiva”², Machado tende a posare il suo sguardo sul più impercettibile particolare naturalistico, arrivando a mettere a fuoco perfino quelle minuscole iniziali degli innamorati che, accompagnate dalle date dei loro anniversari, appaiono incise nelle cortecce dei pioppi lungo le rive del Duero:

Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas. (CXIII [VIII] 1994: 356)

Nei versi di *Campos di Castilla* si manterrà sempre viva l’attenzione del poeta per la forma e la composizione del suolo, di cui registra la tessitura geologica e cromatica, conseguendo – come ricorda suo fratello José – “el milagro de la voz hasta en las piedras” (1999: 21). Si sofferma a dipingerne le formazioni rocciose, la fauna e soprattutto la flora che lo popola, sotto forma di malerbe ed arbusti selvatici, quali i rovi, i cisti e gli sterpeti:

² Sono le parole utilizzate da José Ortega y Gasset relativamente alle opere in prosa di Azorín, che in modo analogo preferisce assegnare un ruolo di primo piano a personaggi modesti ed eventi insignificanti, mentre “lo grande y lo monumental queda reducido a ornamento”(Ortega y Gasset 1977: 310).



Una larga carretera
entre grises peñascales,
y alguna humilde pradera
donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales. (CIX 1994: 340)

Le approfondite nozioni machadiane in campo topografico e nei diversi rami delle Scienze Naturali (tra cui la geologia, la meteorologia, la geografia, la zoologia e la botanica) affondano le loro radici, da un lato, nello stimolante ambiente culturale offertogli dalla famiglia d'origine e, dall'altro, nel peculiare metodo educativo adottato dalla *Institución Libre de Enseñanza*. Il nostro autore deve il suo approccio alla conoscenza del mondo vegetale proprio a quel nonno paterno che, occupando la cattedra di Scienze Naturali prima nell'Università di Siviglia e poi in quella di Madrid, esercitò un'influenza diretta sull'amore del nipote per la Natura, come rileva appropriatamente il naturalista Odón de Buen:

Antonio Machado Núñez, hombre abierto a todos los progresos, de genialidad andaluza, de gran cultura, de un amor a las Ciencias Naturales que excede a toda ponderación, es una de las figuras científicas más interesantes de nuestro país. [...] Le cabe la gloria de haber explicado en España la primera cátedra de Geología. [...] En fin, ello nos explica que su nieto nos hable con frecuencia de árboles y de flores, de aves y mariposas, y también, lo que es más raro en un poeta, que en sus versos haga alusiones a las calizas, a los basaltos, a los granitos. (*Apud* López Bustos 1989: 7)

L'attrazione del poeta per i "nimios" e per la composizione del terreno sembra tra l'altro rispondere, oltre a ragioni più strettamente estetiche ed emotive, anche ai nuovi codici culturali dell'epoca: da una parte, il paesaggismo pittorico e, dall'altra, l'emergere della geologia in Spagna nella seconda metà del secolo XIX, entrambi inclusi nella metodologia pedagogica della *Institución*.³

Fu Francisco Giner de los Ríos a offrire allo studente Antonio la possibilità di accostarsi al mondo naturale grazie a un approccio diretto – e non più mediato dall'insegnamento o dalla lettura di manuali nozionistici –, al paesaggio castigliano che, alla luce dei nuovi contributi artistici e delle recenti scoperte scientifiche, veniva conosciuto e vissuto direttamente dagli studenti tramite la pratica dell'escursionismo. Rimasto per secoli mero scenario di fondo dei dipinti, il concetto di paesaggio aveva

³ Dal carattere aconfessionale e apolitico, la *Institución* si proponeva di trasformare la società spagnola dalle fondamenta, non tanto con una rivoluzione rapida e violenta quanto con una lenta e pacifica trasformazione delle coscienze; queste ultime si sarebbero perfezionate grazie al rinnovamento del sistema pedagogico che, concedendo all'alunno un protagonismo assoluto, gli chiedeva di ragionare, dubitare, porre e porsi domande, mentre al contempo gli offriva le chiavi di lettura della realtà.



ricevuto nuovo slancio in Spagna grazie al pittore belga Carlos de Haes e ai membri della scuola di paesaggisti di Madrid, tra cui spiccava proprio il suo discepolo Aureliano de Beruete. Grande amico di Giner e ispiratore del sistema didattico che sarà poi adottato da quest'ultimo⁴, Haes esortava i suoi allievi a dipingere all'aperto, organizzando campagne pittoriche attraverso la geografia spagnola e anticipando così la pittura *en plein air* degli impressionisti francesi nonché l'escursionismo della *Institución*. Il pennello di Haes dipingeva con precisione quasi scientifica ogni dettaglio dei Pirenei e della Sierra del Guadarrama, sfumando con cura i particolari della sua vegetazione e della morfologia del terreno. Seguendo l'esempio di nudo realismo offertogli dal maestro, Beruete, mostrando di dividerne la predilezione per l'orografia castigliana, elegge a protagonista dei suoi quadri più famosi proprio il "viejo amigo" del nostro poeta che, a sua volta, lo ritrarrà ripetutamente nei suoi versi:

¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo,
la sierra gris y blanca,
la sierra de mis tardes madrileñas
que yo veía en el azul pintada? (CIV 1994: 330)

Ed è proprio tra quei monti azzurri – dove Giner sognava il fiorire di una Spagna nuova – che Machado immagina che il suo corpo possa ricevere la sepoltura più degna, nell'abbraccio di quella natura che il maestro aveva insegnato al futuro poeta a sentire e ad amare fino in fondo; riposando all'ombra eterna di una casta quercia, sentirà intonare il requiem dal coro dei pini verdi, diretti dal vento che gli recherà il profumo del timo selvatico:

Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta,
en tierra de tomillos, donde juegan
mariposas doradas... (CXXXIX 1994: 506, 508)

Non poteva mancare il riferimento all'amato Guadarrama in un componimento-chiave quale "Las encinas" che, come recita il titolo, è dedicato a quei querceti madrileni che, con l'umiltà e ruvidezza connaturate nello spirito castigliano, crescono alla sua ombra:

⁴ Per ampliare il campo di osservazione e risvegliare negli studenti l'amore per la loro terra natale e le sue bellezze artistiche, la *Institución* usciva dalle aule scolastiche alla volta di Madrid e di quasi tutte le regioni iberiche, spingendosi fino al Portogallo e alla Francia, per favorirne il contatto con la natura, l'arte, la geologia, la storia, le realtà economiche e sociali (Petrella 1996: 51).



y tú, encinar madrileño,
bajo Guadarrama frío,
tan hermoso, tan sombrío,
con tu adustez castellana
corrigiendo,
la vanidad y el atuendo
y la hetiquez cortesana!... (CIII 1994: 330)

In questi versi, che rivelano evidenti tracce dell'educazione pittorica ricevuta nell'*Institución*, allude il poeta a diversi ritratti di Velásquez, in cui i personaggi reali posano, in abiti da caccia, accompagnati da destrieri ed eleganti levrieri, ed in cui le querce e le catene montuose appaiono sullo sfondo a controbilanciare, con la loro semplicità contadina, la solennità reale. Vila-Belda (2004: 124-125) segnala l'inversione di rotta inaugurata dalla poetica machadiana:

Sin embargo, Machado en su poema, mediante la *peripeteia*, rescata a las encinas de esas escenas cinegéticas y les concede el primer plano. Primero las compara a otros árboles: el fuerte roble, el alegre pino, la palmera exótica, las hayas legendarias, los chopos de la ribera, los olmos de los parques, los fragantes manzanos, eucaliptos y naranjos, o la elegancia del ciprés. Frente a todos ellos, el poeta resalta el carácter nimio de este árbol, convertido en el protagonista del poema. [...] Machado presenta un nuevo *bathos* textual y democratizador: frente a la concepción de que la patria se encarna en la figura del monarca, como en los retratos cinegéticos velázqueños, propone que se encuentra en la tierra y en quienes la trabajan.

Marcandoli con un'efficace anafora, l'autore pone l'accento proprio su quegli aspetti insignificanti della quercia, come il suo fogliame scuro ed i suoi fiori verdegialli che, non spiccando cromaticamente, non sogliono attrarre l'attenzione di pittori e poeti:

En tu copa ancha y redonda
nada brilla,
ni tu verdioscura fronda
ni tu flor verdiamarilla. (CIII 1994: 328)

Oltre a promuovere la conoscenza del paesaggismo pittorico, i professori della *Institución* introdussero nel loro piano di studi⁵ le Scienze Naturali, favorendo lo

⁵ Quando il ministro Manuel Orovio pubblicò un decreto con cui intendeva porre l'educazione universitaria e la ricerca scientifica sotto il diretto controllo del governo e della Chiesa, alcuni professori – tra cui proprio Francisco Giner de los Ríos –, che si erano ribellati ed erano stati conseguentemente allontanati dalle loro cattedre, fondarono la *Institución* nel 1876.



sviluppo e la diffusione della geografia e della geologia nonché la collaborazione con scienziati e studiosi della terra che, pianificando le escursioni con schemi articolati secondo le materie studiate, trasmettevano agli studenti la capacità di classificare le diverse specie botaniche, zoologiche e mineralogiche. Per la *Institución*, che si proponeva di scoprire e recuperare le radici e la vera personalità della nazione, assunse un'importanza enorme proprio il paesaggio in quanto cornice in cui avevano preso corpo la tradizione e la storia. È questa la ragione per cui promuoveva le gite d'istruzione al Guadarrama e alle pianure di Castiglia, che diventarono il simbolo geografico e storico dell'intera Spagna.

Nettamente prevalente rispetto ai suoi abitanti è per Giner l'ambiente naturale, all'interno del quale traccia un'ulteriore distinzione specifica tra il concetto di *paesaggio* e quello di *campo* in un articolo che reca proprio il titolo emblematico di "Paisaje":

Todo el mundo sabe lo que es un paisaje, y sin embargo, ¡qué concepto más complejo encierra esta palabra! A primera vista, quien dice "paisaje" parece decir "campo"; pero el desierto dista mucho de ser campo y nadie negará que es paisaje. Además, si por campo se entiende una comarca con vegetación, donde la vida del animal y la planta prepondera sobre la del hombre, por oposición a la ciudad, donde acontece lo contrario, en el paisaje, concepto mucho más comprensivo, pueden entrar, no sólo los caseríos y los pequeños grupos de población rural diseminada, sino las ciudades mismas, por grandes que sean, a condición de avenirse a no representar más que uno de tantos accidentes, de subordinarse a la naturaleza – por decirlo así – deshabitada, merezca o no el nombre de campo. (1915: 361)

È una differenza di cui, anni dopo, potrà valersi l'ex allievo Machado, che se ne ricorderà al momento di scegliere i titoli di alcune delle sue liriche ("Campos de Soria") nonché quello di un intero poemario (*Campos de Castilla*), rivelando così di prediligere lo scenario naturale, a cui viene concessa un'inquadratura di primo piano, rispetto agli esseri viventi che lo popolano.

Giner non manca, inoltre, di rilevare il fondamentale contributo che la vegetazione, con la sua ricca gamma di colori e riflessi che variano secondo i cicli delle stagioni, ha offerto alla resa cromatica impressionista, citando sfumature quali il verdognolo dei licheni, il viola della lavanda, il giallo della ginestra, il rosso del papavero, il verde scuro dei pini. Non dimentica poi i giochi di luce ed il loro impatto sulle tonalità brillanti: tutte le sfumature del verde – degli olmi, dei pioppi, dei salici, dei biancospini, dei rovi –, così come il bianco del pioppo – nella sua variante di *álamo* – ed il nero della quercia:



Abajo, en el amplio valle, la luz es más igual; las sombras menos acentuadas, los tonos más ricos y brillantes; los olmos, los chopos, los sauces, los espinos, las zarzas, agotan casi todos los matices del verde, desde el álamo blanco al negro de la encina [...] la Naturaleza entera sonríe en una media tinta que lo envuelve todo y hace imposible la ruda acentuación de contrastes enérgicos. Es la belleza femenina, expresión de una actividad desplegada sin lucha en un ritmo tranquilo. [...] Los valles del Guadarrama – me decía uno de mis compañeros de excursiones – se sonríen también, pero a su modo; no como los niños de Murillo, sino como los de Miguel Ángel. (1915: 364-365)

Proprio l'anno in cui Antonio intraprese i suoi studi nell'*Institución*, Giner e Cossío, accompagnati da un gruppo di professori e studenti che erano stati previamente preparati da tre geologi insigni, partirono per un'escursione di tre giorni attraverso le aspre cime del Guadarrama, che rappresentò un'esperienza didattica senza precedenti in Spagna e che avrebbe rivoluzionato la prospettiva d'approccio alla vegetazione. Durante le numerose gite esplorative che sarebbero seguite a questo primo esperimento felice, gli studenti vennero dotati di un questionario di base che poteva essere loro d'aiuto nella sistematizzazione delle informazioni sensoriali, nonché di un quaderno di appunti, una sorta di diario in cui andavano annotando i dati raccolti in seguito alla scrupolosa osservazione delle caratteristiche geo-botaniche del paesaggio insieme al rilevamento degli aspetti storici, artistici e culturali del popolo che vi abitava. Le domande-guida, che si articolavano secondo le differenti materie delle Scienze Naturali, preparavano gli allievi ad indagare con sguardo critico e analitico gli elementi della vegetazione, classificandoli secondo le diverse specie e generi di appartenenza.

Questa metodologia, che segnò profondamente l'alunno Machado, si rifletterà nella straordinaria capacità che rivela nel riconoscere piante e arbusti non comuni, particolari formazioni del terreno o tipi di rocce. Quando, anni dopo, partirà alla scoperta del paesaggio di Soria, si trova a intraprendere un viaggio verso una località sconosciuta, proprio come accadeva in occasione delle escursioni dei suoi anni scolastici. Dinanzi a quella nuova realtà, sottoporrà al vaglio del suo occhio critico la natura circostante, seguendo in parte il modello *institucionista*, di cui tante volte si era valso nella sua infanzia: scrutando ogni impercettibile "nimio" botanico e ricalcando lo stile narrativo dei diari delle escursioni, combina l'informazione scientifica con quella artistica. In modo quasi incosciente, alla vista della *meseta*, il poeta va registrando i dati naturalistici come se stesse rispondendo ad alcune domande del vecchio questionario.

Frutto di quel primo viaggio-lampo in terra di Castiglia è la lirica "Orillas del Duero" – inserita nell'edizione di *Soledades* del 1907 –, in cui gli scorci paesaggistici "están narrados" – come precisa Bartolomé Mostaza (1949: 624) – dalla voce poetica, che si sofferma a "raccontare" tutto ciò che prende forma sotto il suo sguardo proprio



come se stesse descrivendo il contenuto di una stampa visuale: i dettagli *spaziali* – la

povera terra soriana della prima strofa – e quelli *temporali* – con riferimenti precisi tanto al momento della giornata quanto alla stagione dell'anno –. Seguirà quindi la dettagliata descrizione della campagna castigliana, con i pini, i pioppi, i sentieri campestri, il fiume Duero e gli effetti dell'impatto della primavera sulle umili pratoline appena germogliate. Il titolo della poesia, che fa pensare alle epigrafi descrittive che venivano annotate per sintetizzare il luogo verso cui ci si dirigeva durante le gite d'istruzione o la cornice naturalistica che si stava visitando, è identico a quello di altri due componimenti, con la leggera variante, in un solo caso, della preposizione: "A orillas del Duero" e "Orillas del Duero" (inclusi in *Campos de Castilla*).

Pratica alquanto atipica in poesia, la tendenza a intitolare opere diverse con epigrafi simili appare molto diffusa, invece, nella pittura, specie nel paesaggismo di Beruete, le cui serie pittoriche sul Guadarrama e la riva del fiume Manzanares l'allievo Antonio doveva conoscere molto bene. Dal suo professore d'arte erediterà anche la preferenza per quei paesaggi acquatici che, agli occhi degli impressionisti francesi, meglio si prestavano all'esplorazione dei riflessi della luce e dei loro effetti sulla superficie dell'acqua: Machado sceglierà il fiume Duero, a cui concederà un protagonismo assoluto, tanto in questi tre componimenti quanto in *Campos de Castilla*.

Comparando le informazioni sulla natura ricavate dai versi in esame con il modello del questionario *institucionista*, si può constatare che molti dati topografici coincidono con il suo schema base di domande, così come i riferimenti alla meteorologia, alla fauna, alla vegetazione e agli alberi, al fiume e alle montagne. Lo stesso procedimento narrativo e analitico sarà impiegato in "A orillas del Duero", in cui la voce poetica si sofferma a registrare minuziosamente ogni dettaglio topografico e vegetale, come quelle querce e quei roveri che, incorniciando le scure colline dell'altipiano castigliano, contrastano cromaticamente con i pioppi verdeggianti lungo le rive del fiume:

Veía el horizonte cerrado por colinas
oscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino pace y el toro, arrodillado
sobre la hierba, rumia; las márgenes de río
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío (XCVIII 1994: 308, 310)

Durante le escursioni al Guadarrama, dopo essere giunti sulla sommità del monte ed avendone contemplata la vista panoramica, il maestro Giner e i suoi studenti tenevano *in situ* una lezione di geografia. In modo analogo, la visione del paesaggio soriano suscita nel poeta una meditazione storicistica sulla decadenza presente della



Castiglia rispetto alle glorie del suo passato: “Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora” (1994:310).

Lo studio della terra costituiva per la *Institución* un dovere patriottico, che mirava a rendere il popolo spagnolo consapevole della condizione di profondo degrado in cui versava la sua patria; qui la descrizione dello stato di desolazione dei campi castigliani abbandonati incita il protagonista a meditare sull’emigrazione e sulle sue conseguenze economiche e sociali, ricorrendo a dettagli “nimios” del paesaggio come veicolo privilegiato per introdurre una nota critica sulla realtà storica e politica del tempo.

L’OSMOSI UOMO–NATURA NEGLI “EMOCIONADOS FANALES” DEL PAESAGGIO

La percezione della natura – mediata da un soggetto che, costantemente vigile, filtra ciò che vede attraverso la sua sfera emozionale e la proiezione della sua immaginazione – non risulta mai del tutto distaccata. Benché le emozioni provate nella contemplazione dello spettacolo della natura rappresentino in ultima analisi il *focus* dell’indagine di Machado – tanto che nell’evoluzione della sua lirica non arriverà mai ad una completa e compiuta “desoggettivazione” – va tuttavia rilevato che le annotazioni introduttive dei suoi componimenti tendono sempre a offrirci vivide pennellate descrittive dei paesaggi che hanno destato tali sensazioni. Risulta pertanto difficile individuare con precisione la linea di confine tra i due ambiti antagonici che convergono nei suoi celebri *paysages de l’âme*, secondo quel peculiare gioco di specchi in cui il paesaggio – come spiega Antonio Sánchez Barbudo (1981: 19) – risulta essere “con frecuencia ‘real’, pero de una realidad modificada por cierta especial levedad: un paisaje como visto a través del sentimiento”.

Per rendere efficacemente l’idea della luminosità – reale e metaforica – dei quadri che con maggiore frequenza ricorrono nei versi del poeta, Dámaso Alonso si vale di un’immagine che evoca suggestivamente spazi aperti e luminosi: il *fanal*. Più precisamente è Machado stesso ad averla ispirata con i versi di una delle sue liriche più affascinanti, in cui descrive una scena che gli si svela in sogno, ed in cui l’elemento naturale (la campagna) – protagonista indiscussa della raccolta più imponente e conosciuta – non può che rivestire un ruolo centrale: “y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto” (LXII, 264). Tutto lo scenario naturale, intravisto attraverso i “mágicos cristales” del sogno del poeta e immerso in questo avvolgente fanale di pioggia e sole, riflette inequivocabilmente una sintonia profonda con le sue vibrazioni interiori.

A queste aperture naturalistiche Machado affida la peculiare funzione di contrappunto vivo e reale, capace di equilibrare armonicamente l’analisi introspettiva. Ed è il motivo per cui questi *fanales* luminosi e malinconici, che immortalano in un’immagine spaziale l’istante di un’intuizione vissuta, non possono che essere *emocionados*, secondo la prospettiva di lettura del critico madrileni: “Es curioso que



no se haya dicho que una característica casi constante de Machado es ésa: la apertura ante el lector de sus iluminados y emocionados fanales” (Alonso 1962: 174).

Non è un caso che le primissime prove del promettente poeta – che recano la fatidica data dell’anno del *Desastre* – siano ispirate proprio da un temporaneo ritorno, nella primavera del 1898, agli scenari andalusi della sua infanzia, alla ricerca di quel passato felice che non sarebbe tornato mai più. Machado si sente chiamato a comporre armonicamente questi due ambiti in tensione costante: quello *esteriore*, che si percepisce nella sua poliedrica concretezza, e quello *intimo*, in cui si elaborano esperienze esistenziali predominanti. Al lettore non risulta chiara la dinamica causa-effetto che si instaura in successione diacronica tra lo scenario naturale e il caldo mondo psichico dell’autore; resta comunque indiscussa la sua brillante intuizione dell’intima compenetrazione delle due sfere in esame, che si fondono in quegli improvvisi *fanales* della memoria e/o del sogno.

La prospettiva cambia (per lo meno apparentemente) quando, in un luminoso giorno di maggio del 1907, il suo cuore malinconico approda tra i campi di quella Soria che – come osserva Carlos Beceiro – “ha tocado el corazón del poeta, franciscanamente, en sentimiento solidario, por la vía abierta de la pobreza y desamparo de la tierra” (1984: 9); immerso nel realismo temporale della vegetazione castigliana, il sivigliano sentirà ora la necessità di uscire lentamente dal carcere dell’io, senza ripudiare l’introspezione e la vena intimista dei suoi versi migliori, ma risalendo la corrente della soggettività per aggiungere allo “sguardo verso dentro” anche uno “sguardo verso fuori”. I cinque anni trascorsi in questa piccola capitale di provincia che, situata a più di mille metri di altitudine su due colline, domina il corso del Duero, lo allontaneranno dal vicolo cieco del narcisismo solipsista della prima raccolta, orientandolo verso l’essenzialità dei *Campos de Castilla*, in cui rifletterà, in un’apertura cordiale, il dramma di un’intera nazione.

E sarà ancora con una suggestiva metafora della vegetazione fiorita che Machado (1989: 2332-2333) saluterà, con gli occhi bagnati dalle lacrime, l’avvento della Seconda Repubblica, accogliendola insieme alle prime foglie dei pioppi e agli ultimi fiori dei mandorli di primavera, in un’immagine che racchiude – in armonica sintesi – il tempo della Storia e lo spazio della Natura:

Aquellas horas, Dios mío, tejidas con el más puro lino de la esperanza, cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia!... Recordemos, acerquemos otra vez aquellas horas a nuestro corazón. Con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía a nuestra República de la mano.

Allo scoppio della guerra civile, il sivigliano troverà rifugio nell’abbraccio della flora levantina di Rocafort (Valencia), in un giardino di roseti, gelsomini e agrumeti che gli ricorda il paesaggio della sua infanzia; è qui che, “a la sombra de aquellos limoneros cuajados de amarillos frutos” (Pla y Beltrán 1973: 41), comporrà i suoi ultimi versi.



Fedele fino all'ultimo agli ideali repubblicani contro l'imperante ideologia fascista che minaccia l'intera Europa, il poeta dovrà dire addio all'"hermosa tierra" della sua patria, che non tornerà a rivedere mai più.

A Collioure, un paesino della frontiera francese – "en otra tierra, y no en la suya, junto al Duero, como él había soñado" (Alberti 1973: 30) – riposano le spoglie di quel dolce e tenace "árbol viejo de España" (Neruda 1974: 167), mentre la sua anima forse ancora sogna i campi di Soria e i pioppi del Duero, quella terra che, pur non essendo la sua, il poeta amò e cantò sempre con voce di innamorato, e con voce di nostalgia quando si trovava lontano, come ora, "en tierra labradora y marinera" (CLXIV, XV, II, 662).

BIBLIOGRAFIA

- Alberti R., 1945, "Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado", in R. Alberti (a cura di), *Imagen primera de...*, Losada, Buenos Aires, pp. 39-59.
- Alberti R., 1973, "Imagen sucesiva de Antonio Machado", in R. Gullón e A. W. Phillips (a cura di), *Antonio Machado*, Taurus, Madrid, pp. 23-30.
- Alonso D., 1962, "Fanales de Antonio Machado", in D. Alonso (a cura di), *Cuatro poetas españoles*, Gredos, Madrid, pp. 137-184.
- Beceiro C., 1984, *Antonio Machado, poeta de Castilla*, Ámbito, Valladolid.
- López Bustos C., 1989, *La naturaleza en la obra de Antonio Machado*, Icona, Madrid.
- Machado A., 1989, *Prosas completas (1893-1936)*, a cura di O. Macrí e G. Chiappini, vol. IV, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, Madrid, pp. 1909-2545.
- Machado A., 1994, *Opera poetica. "Poesías completas" e "Sueñas"*, a cura di O. Macrí, Le Lettere, Firenze.
- Machado J., 1999, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)*, La Torre, Madrid.
- Mostaza B., 1949, "El paisaje en la poesía de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos* 11-12, pp. 623-641.
- Neruda P., 1974, *Confieso que he vivido. Memorias*, Seix Barral, Barcelona.
- Ortega y Gasset J., 1977, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Castalia, Madrid.
- Petrella M., 1996, *La Institución Libre de Enseñanza y Antonio Machado*, Ladisa Editore, Bari.
- Pla y Beltrán P., 1973, "Mi entrevista con Antonio Machado", in R. Gullón e A. W. Phillips (a cura di), *Antonio Machado*, Taurus, Madrid, pp. 41-46.
- Rico M., 1991, "Intimidad y circunstancia: dos enfoques de la obra de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos* 492, pp. 148-151.



Sánchez Barbudo A., 1981, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Lumen, Barcelona.

Vila-Belda R., 2004, *Antonio Machado, poeta de lo nimio: alteración de la perspectiva*, Visor, Madrid.

Cristiana Fimiani è borsista di Ricerca FPU (Formación Profesorado Universitario) nel Gruppo "Estudios literarios de la Universidad de Granada". Laureata in "Lingue e Letterature Straniere" (110/110 *cum laude*), ha conseguito la "Suficiencia Investigadora" ed è attualmente dottoranda nel programma "Lenguas, textos y contextos" (con "Mención hacia la Excelencia"). La sua tesi dottorale segue un filone comparatista, che confronta il simbolismo vegetale nella poesia di A. Machado con E. Montale, favorendo il dialogo tra la Botanica e la Letteratura. Nel suo CV figurano conferenze presentate in Congressi nazionali ed internazionali nonché pubblicazioni in libri e riviste letterarie cartacee e on-line.

cfimiani@ugr.es