

Ángel González lettore di Juan Ramón Jiménez tra utopia e disincanto

SELENA SIMONATTI

Es el mundo el que pasa:
tú te quedas
inmóvil en lo alto.
A.G.

1. UN "DESLUMBRAMIENTO"

La scoperta di Juan Ramón Jiménez fu per il giovane Ángel González un vero «deslumbramiento», come si legge in questa nota autobiografica:

Fue entonces [alla fine dell'adolescenza] cuando [...] descubrí a Juan Ramón Jiménez, que fue un deslumbramiento [...]. En aquella época, Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27 fueron para mí el máximo descubrimiento [...]. Tengo la seguridad de que la obra de estos autores me influyó desde el principio. Y, sobre todo, inevitablemente, Juan Ramón Jiménez¹.

Il brano citato, tuttavia, si chiude con una concessiva che illustra la posizione del poeta adulto, comprimendo in una distanza l'assidua e mai cessata frequentazione della poesia di Jiménez:

Aunque mi estimación por él haya bajado, sigo pensando que es un gran poeta; pero para mí llegó a ser el único, hasta el punto de que Machado, a quien también empecé a leer entonces con un poco de seriedad, estaba para mí muy tapado por Juan Ramón. Más tarde rectificué esta opinión².

Il processo di maturazione di quella rettifica sembra relativamente breve. Riguarda soprattutto due nodi cruciali della poetica di Juan Ramón Jiménez: l'impressionismo della prima epoca e le corrispondenze tra natura e sentimento; il concettualizzarsi e il radicalizzarsi di tali corrispondenze mediante la percezione di una natura sempre più interiorizzata. Affiora in González, per contrasto, un'incomunicazione tra uomo e natura, intesa fin da *Áspero mundo* (1956) come fenomenologia del reale; si assiste anche a un decisivo decentramento dell'io a favore di un *tú* che, non di rado, si manifesta panteisticamente.

Ma Juan Ramón Jiménez aveva suggerito un linguaggio, una disposizione e un modo difficili da dimenticare:

[...] todo lo que he escrito yo, en lo fundamental, se lo debo a Juan Ramón Jiménez. Mi descubrimiento de ese Machado al que soy tan afecto, fue muy tardío [...]; por supuesto todo lo que la poesía española es hoy, todavía es hoy, se debe en gran parte a J. R. Jiménez. Y por lo menos en la escritura, en mi manera de escribir, de entender la escritura, está siempre presente el patrón J. R. Jiménez³.

¹ Ángel GONZÁLEZ, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», *Anthropos*, 109 (1990), p. 23.

² *Ibidem*, p. 24.

³ *Encuentros con el '50: la voz poética de una generación (mayo 1987, Oviedo)*, Oviedo, Ayuntamiento, 1990, pp. 55-56.

Tali precisazioni mi sembrano un'adeguata cornice nella quale iscrivere il rapporto *conflittuale* di Ángel González con la poesia e il pensiero di quel riconosciuto maestro. Conflittuale perché nato nel segno di un'incondizionata ammirazione che non aveva tardato a stemperarsi o, quanto meno, a rifocalizzarsi sulla base di nuovi filtri ricettivi.

2. L'ALTRO JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Lo studio dell'opera di Juan Ramón Jiménez dà i suoi frutti critici in un'epoca in cui Ángel González ha già maturato un certo distacco dalle sue prime convinzioni: «El libro que escribí sobre Juan Ramón manifiesta mi admiración por él, aunque ya con algunas reservas»⁴. Siamo nel 1973, anno di pubblicazione di uno studio sulla poesia dell'andalusino, corredato da un'antologia di versi (uscita l'anno successivo) capaci di valorizzare una dimensione semi-occulta di Juan Ramón Jiménez, quella che il poeta avrebbe emarginato dalla costruzione della propria immagine letteraria. Figurano nell'antologia alcuni componimenti tratti da libri mai pubblicati integralmente da Juan Ramón⁵, che avrebbero il valore di metter in luce l'«envés irónico y realista de su mundo lírico, elegíaco, interior»⁶, perché Jiménez —annota González—, mosso da un inderogabile impulso di perfezione, sacrificò l'integrità e la completezza della sua opera a favore del suo impeccabile compimento. E visto che «Juan Ramón Jiménez fue injusto con Juan Ramón Jiménez»⁷, Ángel González si preoccupa di sfocarne la perfezione a vantaggio di quella totalità tradita.

L'*Antología* si presenta, dunque, come un'incursione inusuale nell'officina di un poeta, fino a sondare i suoi spazi apparentemente meno accessibili, nel solco della pubblicazione dei numerosi inediti promossa proprio in quegli anni da Francisco Garfias. Ma non era intenzione di González «traicionar o borrar las tradicionales imágenes del poeta simbolista y romántico, metafísico y puro —que probablemente configuran al Juan Ramón más hondo e intenso»⁸, e che trovano una propria collocazione anche nell'*Antología*, nella quale, tuttavia, affiora chiaramente il proposito di divulgare anche il piglio aneddótico e realista, ironico e «caricaturista» di un Juan Ramón Jiménez scrittore non occasionale di «antipoesía»⁹. È un'operazione che rientra a pieno titolo nel desiderio di 'impurezza e realismo' che riguardò un'intera generazione di poeti, divenendo agente ermeneutico e criterio estetico nel valutare e scegliere i propri antecedenti —e determinando il progressivo oscuramento di Juan Ramón Jiménez a favore di Antonio Machado.

Ángel González ci ricorda, così, un'altra via d'accesso possibile alla poesia dell'andalusino. Lo fa parlandoci in qualità di lettore e di poeta. Constatiamo in questo ragioni ed esiti del tutto personali, oltre che critici e divulgativi: nell'altro Juan Ramón, Ángel González poté riconoscere anche se stesso, rievocando una voce che non avrebbe mai smesso di ascoltare.

⁴ Á. GONZÁLEZ, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», *cit.*, p. 24.

⁵ Come *Esto, Poemas impersonales, Historias, Domingo, Idilios*, che videro la luce della stampa nelle sole antologie poetiche.

⁶ «Bastantes de los poemas dejados en la sombra representan, es cierto, el envés irónico y realista —más desarrollados en sus prosas— de su mundo lírico, elegíaco, interior; y el hecho de que hayan sido precisamente esos los poemas marginados, no puede atribuirse al azar. Habrá que pensar, pues, en una deliberada actitud discriminatoria»: Juan Ramón JIMÉNEZ, *Antología*, prólogo y selección de Ángel González, Madrid, Júcar, 1974, p. 10.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁹ Le due citazioni sono tratte da Á. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, Madrid, Júcar, 1973, pp. 231-232.

3. NATURA E UMANITÀ: DAL SENTIMENTO AL TEMPO

Tanto universalizar
le convertió en mapamundi
el alma [...]
A.G.

Nonostante le premesse, il poeta dai toni anti-lirici dell'*Antología* non sembra affiorare esplicitamente nei versi di González¹⁰; è molto più frequente ascoltare un dialogo mai del tutto interrotto con la radice simbolista del «poeta melancólico, amigo de las diosas»¹¹, i cui referenti testuali più immediati sono le *figure* impressioniste della natura, sottoposte a una 'scansione temporale'.

La percezione decadente dell'autunno impone, ad esempio, che lo si contempi come la stagione della malinconia e dell'assenza. Dal suo languore dolente sgorga la «tristeza de un antiguo placer»¹² che alimenta il ricordo di una felicità perduta, intrappolata nei colori sbiaditi di una primavera madrina dell'amore. «De los poetas de su ciclo» scrive Cansino-Assens nel 1917 «Juan Ramón es quien hace canónica la antifona del otoño»¹³, antifona che risuona in questa *elegía intermedia* del 1909:

Cuando viene el otoño, me acuerdo siempre de ella...
¿Qué tenéis, dulces tardes, llenas de hojas caídas,
para encender de nuevo estas lumbres de estrella,
esta tibieza de nidos, estas bocas floridas?
[...]
¡Otoño, triste otoño! Tiempo de almas sin flores,
primavera invertida, sol enfermo, quimera
de ilusiones, ¿por qué remueves los amores
que murieron un día de oro en primavera?¹⁴

Anche il più famoso autunno di González, quello di *A veces en octubre es lo que pasa*, rimasta malinconia, ma invita a non cercare ragioni alla tristezza. L'esordio interrogativo di Jiménez («¿Qué tenéis, dulces tardes, llenas de hojas caídas...?») trova, infatti, un epilogo fatidico: «No busquéis el motivo en vuestros corazones./ Tan sólo es lo que dije:/ lo que pasa»¹⁵. La perentorietà di questo verso si stempera in altre variazioni sull'autunno, come *Texas, otoño, un día*, al quale fanno eco i componimenti inclusi nella sezione «Otoños» di *Otoños y otras luces* (2001), dove i toni si fanno più elegiaci: «Se diría que aquí no pasa nada,/ pero un

¹⁰ Nel 1974 Ángel González aveva all'attivo la pubblicazione di sette libri e un volume di poesia completa: *Áspero mundo* (1956), *Sin esperanza con convencimiento* (1961), *Grado elemental* (1962), *Palabra sobre Palabra* (1965) —titolo che userà, nel 1968, per riunire tutta la sua poesia—, *Tratado de Urbanismo* (1967), *Breves acotaciones para una biografía* (1971), *Procedimientos narrativos* (1972) e *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes que habitualmente comportan* (1972; *corregida y aumentada* nel 1977).

¹¹ Se non altrimenti specificato, cito i versi di Juan Ramón Jiménez da: *Obra Poética*, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa Calpe, 2005, 2 vols. Abbrevio in *OP*, dando il titolo della raccolta, il volume e le pagine corrispondenti. In questo caso: *Elegías (Elegías Intermedias, LXVII)*, *OP*, I, p. 537.

¹² *Elegías (Elegías intermedias XLIV)*, *OP*, I, p. 531.

¹³ Rafael Cansino-Assens, *La nueva Literatura*, Madrid, V. H. De Sanz Calleja, 1917, I, p. 161.

¹⁴ *Elegías (Elegías intermedias, LV)*, *OP*, I, p. 535.

¹⁵ *Muestra, corregida y aumentada...*, in *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 2006³, p. 296. D'ora in avanti cito da questa edizione dando, oltre al titolo del componimento (nel corpo del testo o in nota), quello della raccolta e la pagina corrispondente

silencio súbito ilumina el prodigio:/ ha pasado/ un ángel/ que se llamaba luz, o fuego, o vida./ Y lo perdimos para siempre» (*El otoño se acerca*)¹⁶.

Dai 'paesaggi dell'anima' di Juan Ramón anche González apprese il gioco della sinestesia e del colore. Ma le intersezioni sensoriali ed emotive di Jiménez assumono una connotazione più marcatamente temporale. La natura, nella quale il poeta riesce a malapena a intravedere le sfumature e i riflessi di se stesso, è osservata nella sua ciclicità fenomenica, nell'avvicinarsi di tempi e di stagioni, di albe e di tramonti. In quanto uomo, si sente uno dei suoi molteplici accidenti. Lo rivela fin dai versi di *Áspero mundo* (1956): entità dichiaratamente 'aspra e ruvida', la realtà è una terra straniera —almeno quanto la storia— e può fornire i materiali e le situazioni di una discrepanza, piuttosto che i presupposti di un'equivalenza empatica.

L'autunno è la stagione in cui il poeta arriva a scorgere la rappresentazione più fedele del tempo (e del suo tempo). Le sue luci non possono riscaldare come quelle di aprile, né avviluppare o confortare come una *estación total*. Lento, ovattato, inesorabile, gli è estraneo il fragore dell'estate. Può arrivare all'improvviso, mutando —all'improvviso— la tavolozza dei colori del mondo. Gli uccelli migratori, come «pétalos de la Rosa de los Vientos» che i venti, capricciosi, «—¿hacia dónde, hacia dónde?— [...] arrebatan»¹⁷, sono le vittime di un disorientamento. Nel suo essere "quasi inverno", canto e preludio della fine, le intersezioni tra il paesaggio e il tempo si rafforzano:

Casi invierno

Alamedas desnudas,
mi amor se vino al suelo.
Verdes vuelos, velados
por el leve amarillo
de la melancolía,
grandes hojas de luz,
días caídos
de un otoño abatido por el viento.

¿Y me preguntas hoy por qué estoy triste?

De los álamos vengo¹⁸.

L'agonia dell'estate —«un verano obstinado en perpetuarse»¹⁹— è simile a quella del giorno che stenta ad andarsene: «Sale la luna y sigue siendo el día./ La luz que era de oro ahora es de plata» (*Un largo adiós*)²⁰. Le sovrapposizioni tra autunno e crepuscolo, tra la luce che indugia sulla soglia della notte e l'arretrare dell'estate, sono anch'esse permesse dal comune vettore *tempo*, che le interpreta simbolicamente come lo spegnersi dei ricordi, l'incombere di una stasi non sempre temuta: «Restos de luz en el atardecer: olvido» (*Símbolo*)²¹. In *Rosa de escándalo*, l'autunno, annientato bruscamente dalla neve, è invaso da un aleggiare di corvi che «con su negro equipaje de plumas y graznidos» sono una tetra sinestesia della morte

¹⁶ *Otoños y otras luces*, p. 455.

¹⁷ *Texas, otoño, un día*, in *Muestra, corregida y aumentada...*, p. 342.

¹⁸ *Otoño y otras luces*, p. 457.

¹⁹ *El otoño se acerca*, in *Otoños y otras luces*, p. 455.

²⁰ *Otoños y otras luces*, p. 491

²¹ *Símbolo*, in *Sin Esperanza con convencimiento*, p. 111

del giorno²². Nei crepuscoli d'autunno, nella loro luce indolente, il tempo che si prepara a invernare, indugia e sospende il suo corso:

Este cielo de otoño,
su imagen remansada en mis pupilas,
piadosa moratoria que la tarde concede
a la débil penumbra que aún me habita²³.

La *imagen remansada* del secondo verso citato conserva ancora un riflesso del suo valore juanramoniano: spazio privilegiato di «fermezza rasserenante e di infinita acronicità», di «placida solitudine» e «tranquillità interiore» che risulta essere anche «l'unità fondante che è la cifra della persona umana nel modo che Juan Ramón l'ha rappresentata nel sinolo 'carne-total anhelo'»²⁴. Ángel González recupera l'immagine e sulla 'fermezza rasserenante' mette un accento di gravità temporale: come in un fotogramma del tempo, la sera d'autunno è un *remanso* di luce condannato a spegnersi. L'autunno, come il tempo, è un crepuscolo 'stagnante' di cui si resta prigionieri.

Le tre 'variazioni' sul crepuscolo di *American Landscapes (Prosemas o menos)*²⁵, infine, oscillano tra il codice descrittivo del paesaggio simbolista e la tecnica dello straniamento che, qui come altrove, ci presenta una natura umanizzata:

El llamado crepúsculo
¿no es el rubor —efímero— del día
que se siente culpable
por todo lo que fue
—y lo que no ha sido?

Ese día fugaz
que, igual que un delincuente,
aprovecha las sombras para irse²⁶.

Il «cosiddetto crepuscolo»: da correlativo oggettivo a soggetto di un sentimento. Il rossore del giorno che insinua la vergogna per le colpe commesse approfondisce una condizione 'animistica' della natura già anticipata dai «vientos caprichosos» (*Texas, otoño, un día*)²⁷, dalle «luces fatigadas» (*El día se ha ido*)²⁸, dai «troncos indiferentes» (*Rosa de escándalo*)²⁹, dal «perezoso día» di *Un largo adiós*³⁰ e dagli «amaneceres» simili a «perros furiosos» dei *Versos amebeos*³¹, qualità di una natura *viva* che ricorda quella di Juan Ramón³². González apprende

²² *Prosemas o menos* (1985), p. 366.

²³ *Este cielo*, in *Otoño y otras luces*, p. 459

²⁴ È l'accezione che Gaetano Chiappini mette in luce a proposito di *Sonetos espirituales* e di altri luoghi della poesia di Jiménez: «La dialettica dell'io e le antinomie della dialettica dell'io nei "Sonetos espirituales"», in Id., *Antinomie novecentesche II*, Firenze, Alinea, 2002, pp. 13-43 [18-23].

²⁵ *Crepúsculo*, *Albuquerque, estío*; *Crepúsculo*, *Albuquerque, otoño*; *Crepúsculo*, *Albuquerque, invierno*, pp. 361-363.

²⁶ [*El llamado crepúsculo*], in *Prosemas o menos*, p. 364.

²⁷ *Muestra, corregida y aumentada...*, p. 342.

²⁸ *Prosemas o menos*, p. 353.

²⁹ *Prosemas o menos*, p. 366.

³⁰ *Otoños y otras luces*, p. 491.

³¹ *Otoños y otras luces*, p. 492.

³² Gli esempi non si contano. Mi limito a trascriverne alcuni tratti da *Rimas* e dalla *Segunda antología poética* (cito dall'edizione di Jorge Urrutia, Madrid, Espasa Calpe, 1992, che abbrevio in *SAP*): «melancólicas flores», giardini che «se mueren de frío», «petalos melancólicos», «luz macilenta», lacrime dell'autunno (*Rimas* VIII, XII, XIII, XIV,

l'arte ma persegue esiti diversi. La sua natura non 'sente' attraverso di lui, ma 'vive' paradossalmente di vita propria: per rimarcarne l'estraneità dall'uomo, i suoi sentimenti sono spesso 'arbitrari' e 'sconvenienti' come gli aggettivi *caprichosos*, *indiferentes*, *perezoso* che descrivono un tempo incerto e indocile, imprevedibile e ostile. Il rossore del giorno, allora, rivela ironicamente una colpa impossibile da imputare.

Sulla terra, le manifestazioni del cielo appaiono ancor più sfuggenti, incomprensibili. La luna di González, debitamente trasformata in *Luna de abajo*, entra a far parte di una tessitura figurativa in cui è palese il richiamo ai luoghi più 'lunari' della poesia di Juan Ramón: la «nostalgica azucena», il «sueño de plata», il «lirio encendido» e la «mujer de bruma y tristeza» di *Arias tristes*, di *Jardines lejanos* e *Melancolía*, nate nel solco delle lune di Verlaine, sono ben presenti nella memoria di Juan Ramón, come testimonia il breve scritto *Pablo Verlaine y su novia la luna* (*Helios*, 1902)³³. Più tardi, nella prosa lirica *La luna de mi poesía juvenil*, il poeta aveva messo in luce alcune implicazioni panteistiche (il corsivo è mio):

Se me ha subrayado con frecuencia y humorísticamente, a veces, mi panteísmo místico por la luna, sobre todo en mi primera juventud.

Siempre he pensado mucho sobre el achaque y el humor. A mí me parece que la luna, no es, olvidadizo, un pedazo de nuestra tierra, es [...] de nuestra misma sustancia, forma, apariencia, historia; que nos es bella y útil para la alegría y la pena, para el trabajo y el descanso, para el amor y la muerte [...].

Pues, ¿por qué no mirarla yo con fe y amor de poeta como a una montaña, una estatua de mujer? [...]. Es un verdadero espejo nuestro y yo me he mirado mucho en él para verme como soy³⁴.

La modesta «luna di sotto» di González, irrimediabilmente lontana dalla luna dei poeti —ma anche da quella di *Olvidanzas*³⁵—, è a tutti gli effetti «un pedazo de nuestra tierra», e non per questo meno evanescente. Si specchia nelle strade, sui marciapiedi e dentro le pozzanghere, brandello sbiadito di una realtà inafferrabile:

Luna
que no refleja al sol,
sino a sí misma
igual que un sueño que engendrarse un sueño [...]

Luna entre barro,
entre los juncos, entre
las barcas que dormitan en los puertos; luna
que es a la vez mil lunas y ninguna,

XIX), i sospiri dell'acqua, (*SAP*, p. 80), i rami assonnati (*SAP*, p. 86), l'«hora tranquila» che culla la pace del poeta (*SAP*, p. 164).

³³ Adesso in *Antología Jeneral en Prosa (1898-1954)*, selección, organización y prólogo por Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 877-880 (da qui, abbrevio in *AJP*). Juan Ramón Jiménez legge Verlaine, come i fratelli Machado, nell'antologia *Choix de poésies* (1902), che servirà da base alla traduzione di Manuel Machado (1908). L'impronta di Verlaine nell'opera dell'andalusino è visibile dal 1903, sebbene già un anno prima Jiménez traduce alcune poesie del simbolista francese. Cfr. Rafael FERRERES, *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 177-198 e Soledad González RÓDENAS, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca: lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 108 et passim.

³⁴ Juan Ramón Jiménez, *Por el cristal amarillo*, in *AJP*, pp. 386-387.

³⁵ Raccolta in cui si affaccia, proprio con un componimento intitolato *Otra balada a la luna* (I, p. 615), il primo «replanteamiento [...] del mundo modernista»: GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 202.

evanescente, mentirosa luna³⁶.

In primo piano, il paesaggio urbano. Sullo sfondo, la luna che sporca di umanità il suo impalpabile candore. Riflesso impossibile e tetro di una natura sempre più lontana. «El claro de luna prepara su fondo para las apariciones [...]. Hay una melancolía inmensa bajo el azul del cielo», annota Jiménez in *Pablo Verlaine y su novia la luna*³⁷. Ángel González accoglie quella malinconia e la trasforma in una desolazione postmoderna.

4. SCARMIGLIATA E IMPURA

Le dichiarazioni metapoetiche di Ángel González si costruiscono in opposizione a quelle di Jiménez e, proprio per questo, trovano in Jiménez un ineludibile sostrato referenziale³⁸. Sono lo specchio di un radicale cambiamento sui modi di intendere, concepire e scrivere poesia. Si possono inquadrare in una poetica programmaticamente solidale con il presente e con la storia, il cui andamento narrativo aspira a rompere gli argini della purezza e della trasparenza. Sono noti i versi che González impiega per descrivere un'idealizzata 'dea-poesia' che il poeta sorprende nella sua intimità per violarne la bellezza e restituirle gli attributi di un'umanità grottesca: «Y sacarte a las calles,/ despeinada,/ ondulando en el viento/—libre, suelto, a su aire—/tu cabello sombrío/ como una larga y negra carcajada» (*A la poesía*)³⁹. Sono molti i componimenti che insistono su questo aspetto, in contrasto con le posizioni del Juan Ramón Jiménez più "metafisico e puro"⁴⁰.

Il retroterra poetico di tali componimenti diventa un territorio d'incontro privilegiato, dove Jiménez è convocato quasi sempre sommessamente, non senza una certa dose di pudore. Altre volte, in una trama verbale che sceglie le forme dell'ironia. Non è difficile, ad esempio, individuare una linea parodica che unisce virtualmente l'archetipo del poeta "dell'ineffabile", "puro", "universal", "incontinentemente lirico" alla 'persona poetica' di Juan Ramón Jiménez⁴¹. Ma quella di González non è una diffidenza meramente dissacrante. Può articolarsi in esercizio retorico, diventare una nota a margine, un appunto, una considerazione. È quasi sempre l'affermazione di una poetica dell'esperienza e della quotidianità:

Pétalo a pétalo, memorizó la rosa.

Pensó tanto en la rosa,
la aspiró tantas veces en su ensueño,
que cuando vio una rosa
verdadera
le dijo

³⁶ *Otoño y otras luces*, p. 409.

³⁷ *AJP*, p. 878.

³⁸ «Lo que distingue a Juan Ramón es el haber reflexionado y ordenado y el haber poetizado la experiencia misma de poetizar. [...] La revolución técnica que marca la madurez de Jiménez proviene del descubrimiento de que su misión poética no es la narración de lo sensorio o de un estado del alma decadente, sino la definición conceptual de una experiencia»: Bernardo GICOVATE, *La poesía de Juan Ramón Jiménez (Ensayo de exégesis)*, Puerto Rico, Asonante, 1959, pp. 27-29.

³⁹ *Muestra corregida y aumentada...*, p. 321.

⁴⁰ Per questo aspetto, rinvio alle considerazioni di John C. Wilcox: «Ángel González's Intertextualization of Juan Ramón Jiménez», in Johnson, Roberta L. (ed. e introd.), *The Discovery of Poetry: Essays in Honor of Andrew Debicki*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 35-59, che a sua volta rimanda a Martha Miller La Follette, *Politics and Verbal Play. The Ludic Poetry of Ángel González*, Cranbury, NJ & London, Associated University Presses, 1995.

⁴¹ I tre aggettivi citati fanno riferimento a: *Elegía pura*, in *Muestra, corregida y aumentada...*, p. 298; *Viejo poeta incontinente* e [*Tanto universalizar*], in *Prosemas o menos*, pp. 390 e 391.

desdeñoso,
volviéndole la espalda:
—mentirosa⁴².

5. NOMI ESATTI, MONDO IMPERFETTO

Il termine rivelatore 'menti-rosa' del componimento appena citato ci dà anche la misura della finzione ingegneristica della poesia. Ma la parola, in Jiménez, è ben lungi dall'essere un mero ingranaggio, un congegno raffinato della macchina del verso. González ne è cosciente, sebbene si diverta a evidenziare le latenti perversioni del minuzioso lavoro di limatura e aggiustamento che, da un determinato momento in poi, è stata la scrittura e la sistemazione della *Obra*. Lo fa in un componimento intitolato *J.R.J.*, dove lo stereotipo del «poeta lírico, ante todo y sobre todo»⁴³ gioca con la caricatura dell'aedo eternamente insoddisfatto⁴⁴.

Ángel González constata l'impossibilità di attingere «il nome esatto delle cose». La parola conserva una complessa stratigrafia di sedimenti, restituendoci il peso e il valore del suo passaggio: «Retrotraerse a un sentimiento puro,/ imaginar un mundo en sus pre-nombres,/ es imposible ahora»⁴⁵. Parola dopo parola, anche le cose sono rimaste impregnate di tempo, contaminate di storia, imperfette e sfuggenti almeno quanto i loro nomi. L'amore, d'altronde, è una «palabra impronunciabile, impura»⁴⁶ che richiede i modi della vita piuttosto che i moduli della poesia.

L'aspirazione di Jiménez alla purezza, divenuta nel tempo esattezza e trasparenza, ci suggerisce, al contrario, la ricerca della parola pristina e intatta, ripulita da ogni sedimento ancestrale: «la vibrante palabra muda,/ la inmanente,/ única flor que no se dobla,/ única luz que no se extingue,/ única ola sin fracaso [...] / la profunda, callada, verdadera / palabra,/ que sólo él [il poeta] ha oído, oye, oirá en su vijilancia»⁴⁷. La 'vigilanza' della parola diventa fonte di esistenza poetica, fino a condensarsi nell'esperienza suprema della *palabra única* in cui si sussume il senso stesso della vita:

Soñé una palabra que yo sabía que era la palabra única. La palabra clave del mundo en palabra de Dios. El nombre verdadero propio, sabido sólo por ella, de un algo que nosotros llamamos de otro modo. Y toda aquella noche estuve en la realidad absoluta, feliz dueño de todo.

Al amanecer, sólo pude recordar con mis sentidos su color transparente, su sonido limpio, su olor fresco, su gusto agudo, su toque liso. Y su música en mis labios embriagados era su última sílaba.

Queriendo recordarla se me pasa la vida. ¿Y cómo no he de ser poeta descontento?⁴⁸

La ricerca estenuante di questa parola-*Aleph* (ma sarebbe meglio dire, il suo ricordo mitico) alimentò e favorì il processo di rettifica cui abbiamo alluso, anche se González non

⁴² [Pétalo a pétalo, memorizó la rosa], in *Prosemas o menos*, p. 387.

⁴³ GONZÁLEZ, Juan Ramón Jiménez. *Estudio*, cit., p. 125.

⁴⁴ «Debajo del poema / —laborioso mecánico—, / apretaba las tuercas a un epíteto. / Luego engrasó un adverbio, / dejó la rima a punto, / afinó el ritmo / y pintó de amarillo el artefacto. / Al fin lo puso en marcha, y funcionaba. / —No lo toques ya más, / se dijo. / Pero / no pudo remediarlo: / volvió a empezar, / rompió los octosílabos, / los juntó todos, / cambió por sinestesias las metáforas, / aceleró, / mas nada sucedía. / Soltó un tropo, / dejó todas las piezas / en una lata malva, / y se marchó, / cansado de su nombre»: *Prosemas o menos*, p. 395.

⁴⁵ *La palabra*, in *Palabra sobre palabra*, p. 181.

⁴⁶ *En serio*, in *Prosemas o menos*, p. 424.

⁴⁷ *El poeta y la palabra*, in *La estación total*, I, p. 930. È una ricerca che ha connotazioni 'filologiche', come Jiménez suggerisce in una prosa di *La Corriente Infinita*: «Seguir diciendo que Ortega no es un filósofo porque no es sistemático, es, actualmente, una vulgaridad. El filósofo sistemático viene a ser, con relación a la verdadera filosofía individual, lo que el filólogo a la verdadera poesía»: in *AJP*, p. 853.

⁴⁸ In *Cuentos largos de la palabra*, *OP*, II, p. 906.

nega le asperità del mestiere, riconoscendo il travaglio della ricerca del “nome esatto”: «Aborrezco este oficio algunas veces:/ espía de palabras, busco,/ busco/ el término huido,/ la expresión inestable/ que signifique, exacta, lo que eres» (*Las palabras inútiles*)⁴⁹. La deriva poetica di questo ‘spionaggio letterario’ è l’ineffabilità: le parole possono —non di rado— risultare inutili. La poesia, allora, sottolinea un accanimento vano che sfocia in una spinta contraria alla scrittura, l’aspirazione alla vita vera: «Inmóvil en la nada, al margen/ de la vida (hundido/ en un denso silencio sólo roto/ por el batir oscuro de mi sangre), busco,/ busco aquellas palabras/ que no existen [...]/ que te acosan y mueren sin rozarte,/ cuando lo que quisiera/ es llegar a tu cuello/ con mi boca [...]»⁵⁰. Il passaggio dal verbale al fattuale nega ogni latente virtualità della parola poetica di contenere il mondo, di aderire perfettamente alle cose, di essere le cose, di farsi, insomma, efficace strumento di conoscenza. Era stata proprio l’ostinata ricerca di un’intima percezione e penetrazione del mondo attraverso la parola a salvare Juan Ramón dal pericolo di un mero esercizio di stile, per eccellente che fosse. Un’ostinazione che sembra aver abbandonato Ángel González: «¡Cuánto más verdadera de cualquier pronombre/ es esa luz que cuaja el aire en día!»⁵¹. Come non leggere in questi versi un precoce superamento della proverbiale indocilità delle parole, di quel *nombre exacto* che avvolge le cose come un manto che il poeta è pronto a ignorare? Allo stesso modo, l’intertestualità che campeggia in *Adivinanza* —«¿cómo era, Dios, cómo era?»— altro non è che un’ironica trivializzazione del noto sonetto *Retorno fugaz*, già in passato oggetto intertestuale e causa di altre controversie.

Il «nombre exacto de las cosas» è una luce intellettuale che rischia di portare alla cecità: «*Piedra y cielo* da la impresión de que JRJ [...] escribe con los ojos cerrados [...]»⁵², annota González per spiegare come la ricerca del nome sia una strada che conduce Jiménez a una realtà sempre più interiorizzata. Il poeta, dopo gli esperimenti vitalistici di *Estío* e del *Diario*, si rifugia più tenacemente nella parola. I nomi assumono un peso specifico assoluto, fino a quando la tensione spontanea tra essenzialità e trasparenza si risolve nell’aspirazione a comprendere la realtà al di fuori dell’atto di nominarla.

Pensiamo, ad esempio, alla raffinata stampa «Sin nombre», in cui l’amata, priva del segno più marcatamente identitario, è sospesa in un istante eterno, spogliata di ogni orpello accidentale, effimero:

Me gusta pensar en ti sin nombre ni apellido. Mujer sólo, como la nube es la nube.
Corriendo tú en el aire azul, con tu cabello rubio ondeando sobre tu carne blanca y violeta;
junto al agua, bajo los pájaros verdes.
Mujer sólo, sin señas del ahora, como la rosa es la rosa⁵³.

La donna immaginata *sin nombre*, diafana come le pennellate che la ritraggono, è un’idea con sembianze umane. Non è impensabile che questo *collage* plastico di forme e di colori abbia ispirato i delicati versi di [*Son las gaviotas, amor*], dove l’amata si confonde con un paesaggio marino che la accoglie e la sovrasta senza che la donna quasi se ne accorga:

Son las gaviotas, amor.
Las lentas, altas gaviotas.

Mar de invierno. El agua gris

⁴⁹ *Palabra sobre palabra*, p. 189.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Luz llamada día trece, in *Sin esperanza con convencimiento*, p. 97.

⁵² GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 175.

⁵³ *OP*, II, p. 893.

mancha de frío las rocas.
Tus piernas, tus dulces piernas,
enternecen a las olas.
Un cielo sucio se vuelca
sobre el mar. El viento borra
el perfil de las colinas
de arena. Las tediosas
charcas de sal y de frío
copian tu luz y tu sombra.
Algo gritan, en lo alto,
que tú no escuchas, absorta.

Son las gaviotas, amor.
Las lentas, altas gaviotas⁵⁴.

Questo candido bozzetto realizza un'inversione del rapporto simbolista tra soggetto e paesaggio, rompendo il legame empatico che il primo tende a instaurare con il secondo: sono le gambe della donna a intenerire le onde e sono le indolenti pozzanghere a replicarne la figura, una figura umana che, quasi ignara del contesto che la avvolge, acquista assoluto protagonismo; la voce fuori campo registra ogni dettaglio, osservando come la bellezza dell'amata si confonda con la natura, impressionata e rapita, come chi scrive, dalla sua presenza. Il nome è assente ma il vocativo *amor* ne è un vestigio importante, perché cornice segnica e tematica del testo, a sua volta incorniciata dall'iterazione del termine *gaviotas*: il vocativo insinua il parallelismo figurativo *donna-ave*, sul quale si dipana una fusione spontanea tra paesaggio umano e natura umanizzata.

Tornando al nome, i versi speculari di *A veces, un cuerpo puede modificar un nombre e También un nombre puede modificar un cuerpo (Otoño y otras luces)* sanciscono il vincolo indissolubile del nome alla persona, rimarcando l'esclusività di chi lo possiede. Il riferimento alla rosa non può passare inosservato:

A veces, las palabras se posan sobre las cosas como una mariposa sobre una flor y las de
[colores nuevos.
Sin embargo, cuando pienso tu nombre, eres tú quien le da a la palabra color, aroma, vida.
¿Qué sería tu nombre sin ti?
Igual que la palabra rosa sin la rosa:
un ruido incomprensible, torpe, hueco⁵⁵.

Sono i nomi a delineare i contorni delle cose («Si te llamaras Elvira,/ tu vientre sería aún más terso y con más nácar»), anche se vivono un'esistenza derivata, quella che le cose o il corpo di chi li possiede imprime loro:

[...] en el principio no era el verbo.
El nácar y la espuma,
la palidez rosada,
la transparencia, el llanto, la alegría:
todo estaba ya en ti.
Los nombres que te invento no te crean.
Sólo
—a veces

⁵⁴ *Áspero Mundo*, p. 57.

⁵⁵ *Otoño y otras luces*, p. 469.

son como luz los nombres...—
te iluminan⁵⁶.

È una posizione che incorpora e supera quella di Juan Ramón: la vita esiste al di là del nome, ma il nome continua a identificare, distinguire, *illuminare*. Ma in questa luce c'è il rischio di annegare tutto: «[...] muchos de los poemas amorosos de JRJ parten de una realidad interior —el deseo— más que de una realidad exterior. [...] Y los personajes femeninos de JRJ se resienten de esa irrealidad. Son seres ficticios, a veces bellísimos, que el lector percibe soñados o imaginados, convertidos en imágenes [...]»⁵⁷. Per González l'amore ha il volto e l'immagine della donna amata e, anche se taciuto, porta il suo nome. Il mondo, d'altronde, al di là dei suoi nomi esatti, resta disordinato, imperfetto, ruvido, così come il poeta ce lo consegna nella sua raccolta d'esordio, *Áspero mundo*.

Infine, «la nombradía» alla quale subentra il dio di *Animal de fondo*, quel *Nombre conseguido de los nombres* che aveva dato a Jiménez la certezza eterna del proprio nome, non ha riscontri in González che canta, piuttosto, la *Inmortalidad de la nada*⁵⁸.

González, come solitamente accade, non fa altro che prendere atto di una verità intrinseca. Ma lo stimolo di Juan Ramón rimane sullo sfondo, ancora interamente percettibile.

6. VERE ASSENZE

Come si è visto, è la natura ad offrire il più nutrito deposito di materiali. Una natura organica, per Jiménez, che ha il compito di interpretare un processo intimo altrimenti inattuabile⁵⁹; una natura fatalmente aspra e ostile, per González, sfuggente nei toni e nei significati, a malapena decifrabile, quasi totalmente assimilabile al trascorrere del tempo, o sostituita dalla 'geografia umana' dell'amore, che ridisegna i confini di un mondo abitabile, giusto, comprensibile.

Quando, nel 1956, Ángel González inizia a cantare ciò che ha perduto, tra i «duri meridiani» di *Áspero Mundo*, l'assenza della donna risalta come il vestigio mitico di un «acariciado mundo» definitivamente lontano, inafferrabile. Una traccia indelebile, tuttavia, imprime sulla realtà interiore il segno manifesto della perdita: il plasmarsi del vuoto come un bassorilievo dell'assenza.

La 'fenomenologia dell'assenza' che emerge dai versi di *Áspero mundo* e *Sin esperanza con convencimiento* prende corpo nell'alternarsi delle forme indefinite *nada* e *todo*. La "presenza dell'assenza" può esprimersi ora con la negazione del *tutto*, ora mediante lo spettro corporeo del *niente*: «Todo lo llevas con tu cuerpo./ Todo lo llevas./ Me dejas naufragando en esta nada/ inmensa./ Cómo desaparece el monte/ —me dejas...—./ se hunde el río/ —...en esta...—/ se desintegra la ciudad [...]»⁶⁰.

Il «sonetto spirituale» *Nada* dà vita, più o meno, allo stesso concetto:

A tu abandono opongo la elevada
torre de mi divino pensamiento;
subido a ella, el corazón sangriento
verá la mar; por el empururada.

Fabricaré en mi sombra la alborada,

⁵⁶ *Otoño y otras luces*, pp. 470-471.

⁵⁷ GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 151.

⁵⁸ *Muestra, corregida y aumentada...*, p. 297.

⁵⁹ «Lo que el poeta intuye en la naturaleza sensible es algo con lo que forjar una visión simbólica de sí mismo [...], el medio de expresar su alma»: Rafael ALARCÓN SIERRA, «Introducción» a *Soledad Sonora, OP*, I, p. 737.

⁶⁰ [Adiós. *Hasta otra vez o nunca*], in *Áspero mundo*, p. 34.

mi lira guardaré del vano viento,
buscaré en mis entrañas mi sustento...
Mas ¡ay! ¿y si esta paz no fuera nada?

¡Nada, sí, nada, nada!... —O que cayera
mi corazón al agua, y de este modo
fuese el mundo un castillo hueco y frío...—

Que tú eres tú, la humana primavera,
la tierra, el aire, el agua, el fuego, ¡todo!,
...¡y soy yo sólo el pensamiento mío!⁶¹

La catena oppositiva “pensamiento-nada” vs “tú-todo” traccia i contorni di una realtà interiore privata della sua più intrinseca giustificazione: la presenza dell’amata (che, in Jiménez, può equivalere alla poesia e/o all’anima). González risolve una simile lacerazione assegnando ai connotati della donna le forme e le espressioni della natura, e sottraendo a quest’ultima l’incontrastato protagonismo del bozzetto poetico. I versi di *Geografía humana* ne sono un esempio eloquente⁶².

Di fronte alla perdita dell’amata, il paesaggio intorno si assottiglia e svanisce, come nel sonetto [*Me he quedado sin pulso y sin aliento*] del quale trascrivo gli ultimi versi:

Todo estaba detrás de tu figura.
Ausente tú, detrás todo de nada,
borroso yermo en el que desespero.

Ya no tiene paisaje mi amargura.
prendida de tu ausencia mi mirada,
contra todo me doy, ciego me hiero⁶³.

Affinché lo sguardo possa continuare a perdersi nell’orizzonte dell’assenza (*nada*) non deve esistere più niente da osservare, contemplare, descrivere: «nada tras de la sombra, sino sombra./ Tras de ti misma,/ tu ausencia se dibuja/ como una nada pavorosa», ripropone in *Palabras casi olvidadas*⁶⁴. L’oggettivazione del sentimento nel paesaggio non offre più alcun sollievo estetico. Per González è impossibile la contemplazione del proprio dolore nell’agonia lirica della natura. La perdita dell’amore non ammette consolazione, solo distorsioni e illogiche apparenze.

Le immagini figurative dell’assenza, di fatto, scavano nella realtà visibile una presenza surreale. La natura che avvolge la donna assente ritaglia attorno alla sua figura uno spazio non convenzionale, manifestandosi eccezionalmente come entità invertita o insensata: «no vas tú por el río:/ es el río que anda/ detrás de ti, buscando en ti/ el reflejo, mirándose en tu espalda» [*Por aquí pasa un río*]; «No; la lluvia no te moja: te resbala [...]./ La lluvia no ha mojado tus cabellos/ no ha mojado tu cuerpo ni tu cara» (*La lluvia*); «desesperado esfuerzo de la nieve/ que aún intenta aferrarse a la blancura,/ son esas huellas de tus pies, intactas,/ que el agua va llenando de ternura» (*Lluvia sobre la nieve en primavera*)⁶⁵.

⁶¹ *OP*, I, pp. 1532-1533.

⁶² *Geografía humana*, in *Áspero mundo*, p. 41.

⁶³ [*Me he quedado sin pulso y sin aliento*], in *Áspero mundo*, p. 40.

⁶⁴ *Palabra sobre palabra*, p. 185.

⁶⁵ *Áspero mundo*, pp. 49, 50, 53. Anche quest’aspetto concorre a sottolineare che «todo el libro es una adversativa», come afferma Joaquín González Muela: «La poesía de Ángel González en su primer período», in Id., *La nueva poesía española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973, pp. 31-43 [p. 34].

Proprio come le onde che bagnano i piedi della donna —[*Son las gaviotas amor*]— e le foglie che si richiudono al suo passaggio —[*El otoño cruzaba*]—, da soggetto del quadro il paesaggio diventa un fondo che serve a introdurre e delineare un profilo umano, funzionando solo in relazione ad esso, come manifestazione di quel «pansexualismo» che lo stesso González riscontrava in alcuni moduli retorici della poesia di Jiménez:

Cuando la mujer está,
todo es, tranquilo, lo que es
—la llama, la flor, la música—.
Cuando la mujer se fue
—la luz, la canción, la llama—
¡todo! es, loco, la mujer⁶⁶.

«De cualquier manera», annota González, «es probablemente su ausencia la que le hace ver a la mujer en todo»: trasformata in luna, in foglia, in fiore, «el paisaje, la noche entera, está vista como un enorme cuerpo»⁶⁷. Siamo tornati, attraverso Jiménez, a una delle rese poetiche più seducenti di González: la donna come microcosmo che replica, nella sua bellezza, la bellezza della natura; la donna, a un tempo, demiurgo inconsapevole e incarnazione del creato, spettacolo e protagonista della scena del mondo:

Pensarte así: la sombra, deslumbrada,
se pliega al resplandor de tu sonrisa,
retrocede ante ti, pasa, sin prisa,
de gris a rojo, de naranja a nada.

Imaginar aún más: la desbandada
súbita de palomas que, imprecisa,
despliega a contravuelo de la brisa
la claridad de su bandera alada,

no es más que tu disperso pensamiento
que tiñe los colores de la tarde
con la luz que devana tu cabeza.

Palomar golpeado por el viento:
cierra los ojos, guarda —pues ya arde
en el cielo bastante —tu belleza⁶⁸.

Pur attenuato dall'aurea mitica che la avvolge, in questo *Soneto para imaginarte con exactitud* risalta il contrasto con la bellezza eterea e sfuggente che tratteggiano i versi di Juan Ramón, al quale González rimprovera: «sólo *su alma, su dolor, su frente, su corazón, su amor*, llenan estos poemas, sin que ni siquiera antes su amor [...] se dibuje con precisión el perfil del ser amado»⁶⁹. La contro-scelta di González si apre a più direzioni: cantare la donna nella sua fisicità panteistica; collocarla al centro di tutto; annullare la distanza tra l'amore e il suo interlocutore; abolire ogni travestimento naturalistico del sentimento. È l'intonaco che González applica al fondo impressionista di Jiménez.

⁶⁶ Á. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 155.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Soneto para imaginarte con exactitud*, in *Tratado de urbanismo*, p. 239.

⁶⁹ Á. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 214.

7. «AMARILLO»: STORIA DI UNA SBAVATURA

... Y todo
será mudo y amarillo.
J.R.J.

Tra le gradazioni cromatiche attraverso le quali osservare il mondo, esiste un colore dal quale Juan Ramón si sentirà sempre irrimediabilmente attratto. È quello indelebile dei ricordi d'infanzia, con cui inizia a imprimere nella memoria la percezione sensuale della natura:

Por el cristal amarillo todo me parecía cálido, vibrante, rejio, infinito. Mi nostalgia de lo universal latente en mí desde mi semilla, encontraba largo y supremo deleite por el cristal amarillo. Era aquello como una exaltación musical, escalofriante y definitiva. Todo allí acababa bien; era término como el del beso en el amor, como el de la gloria verdadera e íntima del arte; después de mirar por el cristal amarillo ya no quería yo más y me quedaba contento⁷⁰.

È sempre nel segno del giallo che ricorda di aver vissuto l'esperienza iniziatica della lettura: «Mi gusto por el amarillo ¿De dónde? Aquellos libros de mi tío [...]. Creo que en mi juventud me gustaron tanto los libros franceses porque eran amarillos, y especialmente los de *Mercur*». Marchio editoriale che si replicherà nella stampa dei *borradores silvestres*, scritti a Moguer tra il 1905 e il 1912.

Nei suoi primi versi, il giallo affiora innanzitutto come manifestazione di esuberanza sensoriale, associato al perfetto compimento delle cose, percezione cromatica di un sentimento traboccante di serenità: è l'oro di Moguer, la sontuosità dell'estate, l'esplosione dell'amore o la dolcezza dorata del crepuscolo; è la città di Sevilla, infine, che invita fonicamente all'uso di una rima facile⁷¹. Ma può anche tingersi di malinconia e, quando accade, è sempre una dolcezza di fondo a prevalere: «Contra el cielo inespresable,/ el álamo, ya amarillo,/ instala la alta belleza/ de su éstasis vespertino»⁷². Sfolgiando, tuttavia, *En el otro costado* ci si imbatte in un uso insolito del giallo:

La soledad amarilla
un color solo me ofrece.
Solo. Un color.
O la muerte.

¿La soledad no es mi vida?
¡Lo amarillo fue mi fuerte!
¿Solo? ¿Un color?
¿O la muerte?

Que lo amarillo me diga:
«Tu soledad... Bien la entiendes.»
Solo. Un color.

⁷⁰ J. R. JIMÉNEZ, *Por el cristal amarillo* (ed. de F. Garfias), Madrid, Aguilar, 1961, p. 25.

⁷¹ «Me recuerda este libro con sol —¡qué tontería!—/ cabellos desatados y tardes de Sevilla,/ y jardines de infancia y ponientes con islas.../ Es cual esa nostalgia fragante y amarilla/ que se entra por el fondo de sombra de mi vida/ y la rinde de amor, y la enciende, y la irisa [...]»: citato in Jorge Urrutia (ed.), *Sevilla en Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1981, p. 28.

⁷² J. R. JIMÉNEZ, *La copa final*, in *La estación total*, OP, II, p. 955.

O la muerte.

Que la soledad me diga:
«¿Tu color?... ¡Aquí lo tienes!»
Un color. Solo.

O la muerte.

Solo con la siempre, /
solo con el míosiempre
(que están solitos los dos.)
Solo. Un color.

Yo y la muerte⁷³.

La catena simbolica *amarillo-soledad-muerte* su cui si snodano i versi di *Esta soledad* rendono il colore *amarillo* una condizione esistenziale⁷⁴. Ciò che erano stati la vita (*vida/soledad*) e il rifugio fortificato del poeta (*amarillo/fuerte*) sono adesso la sua più triste condanna. Ma il testo non è soltanto una litania del tedio, in cui la solitudine (*siempre*) e il giallo (*míosiempre*) si presentano come l'unica realtà possibile. È anche una chiave di lettura dell'incidenza e del valore dell'*amarillo* in Ángel González, dove la sua presenza invita, in più di un caso, alla ricerca di un legame intertestuale, realizzando un progressivo contrappunto cromatico alla sua uggiosa ripetizione, che Juan Ramón —in altre forme e con altri scopi— sottolinea nei versi citati sopra.

Sono ancora vagamente impressionisti i sintagmi «campos amarillos», «una amarilla paz de hojas caídas», e «luminoso y amarillo otoño»⁷⁵ dei primi versi di González; ma l'*amarillo* delle raccolte più mature mostra una certa carica inibitoria del codice simbolista juanramoniano. Sono gialle, allora, le 'orillas' della decrepita *Bidonville* sulle quali si frange la metropoli vicina, lasciando un terribile naufragio di «cosas subalternas,/ objetos inútiles, olvidados,/ grises/ plataformas del polvo cotidiano» (*Estío en Bidonville*)⁷⁶. Sono gialli i capelli di Conchita che, alle due del pomeriggio, appena alzata, si guarda nello specchio e sbadiglia, osserva il proprio volto con indifferenza, individua tre capelli bianchi e si stende sul naso uno strato di crema rosa (*Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas*); sono «amarillas, frías» le unghie dei morti di *Viejo poeta incontinente*⁷⁷; sono «ya de por sí amarillas como plátanos» certe città dell'*Inventario de lugares propicios al amor*⁷⁸.

Da *Tratado de urbanismo* in poi l'aggettivo retrocede in una posizione di confine, quasi esclusivamente impiegato in modo arbitrario, come negli ultimi esempi citati. Può diventare

⁷³ J. R. JIMÉNEZ, *Antología*, ed. di Á. González, cit., p. 148.

⁷⁴ Un altro curioso componimento testimonia la stessa percezione: *Con toque amarillo (al crítico de mi ser)*. È datato 1907 e figura nella serie *Presente (Rondas agridulces n. 14)*, Madrid, S. Aguirre Imp., 1934: «El verdor descolgaba su fronda/ de rocío amarillo. Allá al fin,/era un oro de elixir de honda/ transparencia del tierno jardín.//Tú dijiste: ¡Cendero jejtraño!/ Yo: Senderos estraños... ¡jú, jú!—¡Que tú lleba cendero jejtraño [sic]!—Es que soy de otra calle que tú.//Era el monte de otoño. Un castillo/alto hablaba de blancos de amor./ El ocaso con luna amarillo/ le volvía las torres en flor.//Usted dice: ¡Senderus estraños!/ Yo: Senderos estraños... ¡bé, bé!—¡Que usted lleva senderus estraños! —Es que soy de otra costa [sic] que usté.// Amarillo, increíble, un navío/ de cristal iba opaco a la mar./ De llevarlo en sus ondas, al río/ se le oía reir [sic] y llorar.// Me habéis dicho: ¡Sendeross estraños!/ Yo: Senderos estraños... ¡Por Dios! —¡Que vos lleva sendeross estraños! —Es que soy de otra nube que vos» [Il componimento è incluso anche in *Canción*, nota preliminare di Agustín Caballero, Madrid, aguilar, 1961: 57-58; ed ha come titolo *Con toque amarillo (al crítico de mi ser)*].

⁷⁵ [Miro] e [El otoño cruzaba], in *Áspero Mundo*, pp. 23 e 52; [Sé lo que es esperar], in *Sin esperanza con convencimiento*, p. 87.

⁷⁶ *Grado elemental*, p. 147.

⁷⁷ *Prosemas o menos*, p. 390.

⁷⁸ *Tratado de urbanismo*, p. 199.

una colorazione irrazionale o una *mancha* che s'irradia artificialmente: «Hoy todo me conduce a su contrario [...]// Cuando me duermo, un sol recién nacido/ me mancha de amarillo los párpados por dentro [...]; «[...] y la amarilla/ luz eléctrica manche las paredes/ de la sala, y sea/ necesario pensar:// en la cena y la compra de mañana»⁷⁹; un segno ornamentale di un contesto grottesco: «a cuya sombra se acogió aquel hombre/ [...] para comer el pan, que sonreía/ también entre los blancos dientes ávidos/ y en el amplio paisaje,/ en las espigas/ inquietas y amarillas bajo el viento»⁸⁰; la spia di una percezione distorta della realtà, sentenziosamente descritta in *Símbolo*:

Símbolo,
oscuro disfraz
del destino.

Ocho quiere decir:
Amor.
Nueve, ¡quién sabe!
Sería preciso
dejar de ser
hombre. Pero
es sabido
—y a todo el mundo consta—
que detrás del color
amarillo
se oculta una traición:
la más frecuente. ¡Cuidado!
[...]»⁸¹.

Quale sia questa *traición* si desume soltanto parzialmente, perché González non sembra invocare la tradizionale simbologia del colore, quanto la traccia indelebile che vi ha lasciato Juan Ramón. È da considerare, inoltre, che l'«héroe de las tardes amarillas» cui si rivolgono i versi di *Piedra rota*⁸² sia un'altra allusione a Jiménez, più implicita di quella contenuta nel citato componimento *J.R.J.*, dove il professionista della parola —infaticabile meccanico— «dejó la rima a punto,/ afinó el ritmo/ y pintó de amarillo el artefacto»⁸³. Il passaggio da *amarillo* a *amarillento* segna, infine, l'ennesima sbavatura: «el Poeta nos contempla,/ ilusionado,/ desde las páginas amarillentas de la Eternidad/—su estación favorita»⁸⁴.

8. QUESTIONE DI TEMPI PERDUTI (E DESIDERATI)

L'«inattualità», invocata nel celebre componimento *Inverosimilitud* (1911-1912), è per il poeta uno stato di grazia vagheggiato, vestibolo d'eternità:

Sì, la inactualidad. Vivir siempre una vida
de después o de nunca, poniente de este puerto.

⁷⁹ Hoy, in *Breves acotaciones para una biografía*, p. 266 e *Lecciones de buen amor*, in *Tratado de Urbanismo*, p. 218.

⁸⁰ *Predicador injustamente perseguido*, in *Grado elemental*, p. 173. Una trattamento simile riceve *l'amarillo* nella poesia di Gamoneda, come nota fugacemente Miguel Casado: «amarillo es un adjetivo que irá acercándose al valor emblemático de la muerte», Epílogo a Antonio GAMONEDA, *Esta luz: poesía reunida: (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004, p. 599.

⁸¹ *Sin esperanza con convencimiento*, p. 110.

⁸² *Sin esperanza con convencimiento*, p. 129.

⁸³ *Prosemas o menos*, p. 395.

⁸⁴ *S. M. nos contempla desde un daguerrotipo*, in *Prosemas o menos*, p. 396.

Amor en ropas y costumbres venideras
sentido diferente más allá de los besos.
Salidas lívidas, en madrugada de lluvia
de bailes de ciudades que aún no están en el tiempo.
Retorno con mujeres, sin nacer aún ¿qué muelles?
en el sol amarillo de ¿qué tardes de invierno?
Suspiros dobles al jardín por galerías
que aún son peñas, en el canto de alondras que aún son sueños.
Veladas pensativas bajo ¿qué nuevas lámparas?
que encenderán para otros ojos otros dedos.
Sí, la inactualidad. Vivir siempre una vida
de después o de nunca, agua de este desierto⁸⁵.

Il presente è una realtà insufficiente e l'isolamento terapeutico della poesia, l'aspirazione a situarsi fuori dal tempo. Nell'istante, piuttosto che nel tempo, Jiménez aveva trovato la sua *attualità*. E d'altronde, chi intravede l'orizzonte dell'eterno non può sentirsi a pieno titolo abitante del presente. Ma chi ha soltanto il presente mastica i giorni, le ore e i minuti «tras haberles quitado las espinas» (*Meriendo algunas tardes*)⁸⁶.

Pur riconoscendone l'amara incertezza e l'inguaribile incostanza, il presente affiora nei versi di González come l'unico tempo plausibile, pur sempre contenitore imperfetto di un sentimento del tempo fuori dal tempo convenzionale.

«Nunca he vivido en el presente; mi vida es toda de recuerdos y esperanzas»⁸⁷ recita un celebre aforisma di Jiménez, offrendo in parte una decifrazione della poetica del tempo di Ángel González, in cui il presente è uno 'scampolo di tempo' ingombro di ricordi e di speranze destinate a corrompersi. «Espera la esperanza/ —¿a quién?—,/ entre las hojas verdes, ciega», recita un *idilio* di Jiménez, poi confluito nella *Segunda antología poética* (1922)⁸⁸. González, come al solito, risponde perentorio: non attende nessuno, soltanto di spegnersi e di consumarsi definitivamente. Vigile e ostinata, sceglie un luogo appartato in cui nascondersi ad 'aspettare': «Esperanza,/ araña negra del atardecer [...].// Agazapada/ bajo las piedras y las horas,/ esperaste, paciente, la llegada/ de esta tarde/en la que nada/ es ya posible...»⁸⁹. Si direbbe che sia la guardia carceraria di un tiranno beffardo: il tempo. E i versi di Juan Ramón intonano: «¿Hay arañas carceleras/ de los bosques encantados?»⁹⁰.

La speranza, da «espacio luminoso», ed «estambre terco», come qualsiasi «inconsistente tela», perde, nel presente, la sua luce:

Nunca llegué a esa luz.
Cuando iba a alcanzarla,
el tiempo, más veloz,
ya la había apagado con su pátina⁹¹.

Così González riscrive il noto intercalare [*¡Espera, luz, espera!*] di *Eterninades* (1918): quella sua luce non conosce quell'allinearsi di speranza ed eternità che è la sintesi finale

⁸⁵ SAP, p. 211.

⁸⁶ *Breves acotaciones para una biografía*, p. 262.

⁸⁷ *AJP*, p. 603

⁸⁸ In *Poesías escogidas* (1917), p. 204. Gli stessi versi aprono l'omonima sezione (*Idilios*) della SAP, p. 253.

⁸⁹ *Sin esperanza con convencimiento*, p. 77.

⁹⁰ *Parque doble*, in SAP, p. 101.

⁹¹ *Viejo tapiz*, in *Otoño y otras luces*, p. 488.

dell'universo-Jiménez e la tensione latente dei versi sopra ricordati. Conosce, anzi, lo slittamento cromatico dall'oro al nero, in segno di un suo progressivo oscuramento⁹².

«¡Tierra/púber, más verde y más preñada/ que la esperanza!», continuano i versi dell'*idilio* sopra citato. Sono, in definitiva, la sintesi poetica della seconda raccolta di González, *Sin esperanza con convencimiento* (1961), dove la tenace fertilità della terra, con le sue ragioni, riesce a emanciparsi dalla speranza:

Sin esperanza:
la tierra de castilla está esperando
—crecen los ríos—
con convencimiento⁹³.

Oltre alle convergenze e alle discrepanze riscontrate, emerge la presenza di un sostrato temporale che, pur richiamandosi a Juan Ramón Jiménez, è dislocato in una filigrana di riferimenti appena accennati, per i quali non sempre è rintracciabile un immediato legame testuale. Farò solo due esempi.

Il «destello raro» del «recuerdo inesperado de un olvido» (l'ultimo verso del *Madrigal melancólico* di Ángel González) rievoca i 'ricordi dimenticati' della memoria sentimentale di Juan Ramón, cui soggiace l'attrazione incondizionata del poeta per il tempo dissepolto, inaspettatamente recuperato:

¡Oh recuerdos secretos,
fuera de los caminos
de todos los recuerdos!
¡Recuerdos, que una noche,
de pronto, resurjís,
como una rosa en un desierto [...]
¡Senda
diariamente árida;
maravilla, de pronto,
de primavera única,
de los recuerdos olvidados!⁹⁴

In *Textos cautivos*, Borges cita questi due versi di Miguel de Unamuno:

Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana eterno.

Poi annota: «la creencia general ha determinado que el río de las horas —el tiempo— fluye hacia el porvenir. Imaginar el rumbo contrario no es menos razonable, y es más poético. Unamuno propone esa inversión [...]; ignoro si llegó alguna vez, en el curso de su producción,

⁹² L'equivalenza *luz-esperanza* è spesso smentita o parodiata: «Si una luz simboliza la esperanza,/ múltiples luces ¿simbolizan/ múltiples esperanzas? O acaso/ la desesperación», scrive alludendo alle insegne luminose del *Centro comercial*, in *Tratado de urbanismo*, p. 223.

⁹³ Sono gli ultimi versi di *El invierno*, p. 92.

⁹⁴ *Piedra y cielo I*, in *OP*, II, pp. 485-486. Lo stesso concetto, in forma di prosa, lo cita Francisco Garfias nella sua introduzione a Juan Ramón JIMÉNEZ, *Por el cristal amarillo*, cit., pp. 11-12: «De vez en cuando [...] fuera de la línea general de mis recuerdos en fila, en una noche en desvelo, me asalta uno de los recuerdos profundos que nunca había asomado la cabeza por su agujero de sombra. Son, generalmente, los más bellos, los más sutiles, los más nostálgicos. ¡Qué riqueza en estos barrios de la memoria». Sulla poetica del ricordo, si veda María Ángeles SANZ MANZANO, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 106-117 *et passim*, e l'introduzione di Teresa Gómez Trueba e Carlos León Liqueste al libro ricostruito *Recuerdos*, *OP*, II, pp. 1111-1129.

a defender su tesis...»⁹⁵. L'abbia fatto o no, Ángel González non disperde questa percezione, come si deduce, in concreto, dal "prosema" *Avanzaba de espaldas aquel río... (Prosemas o menos)*⁹⁶, che ricorda anche la prosa *Río arriba* di Juan Ramón Jiménez, sebbene la vicinanza formale dei due testi non si verifichi pienamente sul piano del significato:

Mis días se van río abajo, salidos de mí hacia la mar, como las ondas iguales y distintas (siempre) de la corriente de mi vida: sangre y sueños.

Pero yo, río en conciencia, sé que siempre me estoy volviendo a mi fuente⁹⁷.

9. DOPPIE PRESENZE

L'io di Juan Ramón Jiménez è per González una presenza ossessiva, ingombrante: «El crecimiento romántico del yo llega a veces en JRJ a la exageración, a la deformidad»⁹⁸. Un'esuberanza e un'imponenza che determinano l'oscuramento progressivo delle cose, mero 'tragitto sensoriale' lastricato di rivelazioni necessarie alla percezione di sé, unica 'vera presenza'. Eppure, prima di giungere a questa sintesi totale, Juan Ramón aveva raccontato l'eterno dilemma della scomposizione dell'io, come lo testimonia un componimento di *Piedra y Cielo* intitolato *Yo y yo*:

Me buscas, te me opones,
como la imagen
del chorro, al chorro, en el espejo del agua.

¿Cómo hallaré el camino eterno
que da el espejo al alma de mis ojos,
si vienes tú del fin de ese camino,
con igual fuerza que este afán sin cuna,
que, como tú de ti, no sé de donde, de mí salta?

Todo, en torno, es de luz.
¡Mas yo no puedo ir a ese sínfin que anhela el alma,
por este punto —¡el suyo!— a que me sales
tú al encuentro!

¡Ay, fuerza de mi imagen —¡vida!—
más poderosa que yo, ay!⁹⁹

Un medesimo conflitto è proposto da González in *Yo mismo*, con una variante decisiva: dalla coscienza dell'alterità non nascono la frustrazione o il dolore, ma la dispersione eterna, la calcificazione di un conflitto irrisolto. È il disorientamento a prevalere:

Yo mismo

⁹⁵ Jorge Luis BORGES, «Presencia de Miguel de Unamuno. 29 de enero de 1937», in Id., *Textos cautivos*, Barcelona, Tusquets, 1986, pp. 79-82 [p. 80].

⁹⁶ *Palabra sobre palabra*, p. 378. Sul componimento si veda il recente studio di Álvaro SALVADOR, «Avanzaba de espaldas aquel río», in José Antonio GUERRERO VILLALBA (coord.), *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, Almería, Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, 2006, pp. 65-67.

⁹⁷ J. R. JIMÉNEZ, *Guerra en España*, Barcelona, Seix-Barral, 1985, p. 58.

⁹⁸ Á. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 77.

⁹⁹ *OP*, II, p. 482. Una traccia anteriore, in *Rimas* (LII): «Me da terror cuando miro/ mi imagen en un espejo;/ me parece que es la sombra/ de alguien que me va siguiendo [...].// Siento miedo de mí mismo,/ de mi imagen siento miedo,/ y queriendo desamarla/ me doy a mí mismo un beso»: *OP*, I, p. 80.

me encontré frente a mí en una encrucijada.
Vi en mi rostro
una obstinada expresión, y dureza
en los ojos, como
un hombre decidido a cualquier cosa.

El camino era estrecho, y me dije:
«Apártate, déjame
paso,
pues tengo que llegar a un tal sitio.»

Pero yo era fuerte y mi enemigo
me cayó encima con todo el peso de mi carne,
y quedé derrotado en la cuneta.

Sucedió de tal modo, y nunca pude
llegar a aquel lugar, y desde entonces
mi cuerpo marcha solo, equivocándose,
torciendo los designios que yo trazo¹⁰⁰.

La spaccatura dell'io conduce a un esito fatale: l'estraneità per il proprio nome, la coscienza di una finitudine e lo sconcerto di fronte all'incomprensione di sé: «Quando escribo mi nombre,/ lo siento cada día más extraño.// ¿Quién será ése?/—me pregunto» (*De otro modo*) si legge in *Deixis in fantasma*¹⁰¹, una raccolta tutta improntata sulla perdita di referenti spaziali e temporali, tendente alla riduzione dell'io a spettro del tempo, a involucro di speranze sfilacciate¹⁰².

10. CON ALTRI OCCHI

La presenza degli occhi e dello sguardo nella poesia del primo Jiménez, per quanto sporadica se paragonata ad altri elementi figurativi, dovette essere altrettanto suggestiva per González che in varie occasioni ripropose lo stesso tema in termini simili. Vediamo qualche esempio.

Nella sezione *Rosas de septiembre* del mai apparso *Olvidanzas* (1909), leggiamo questi versi:

Tus ojos se han hecho grandes
como la sombra; son todo
y yo pequeño y perdido
estoy dentro de tus ojos.

¡Noche de tus ojos negros,
mundo completo y redondo!
yo estoy en el centro lejos
por todas partes, de todo.

¡Ay! No es mi imagen la que
está dentro de tus ojos,

¹⁰⁰ *Sin esperanza, con convencimiento*, p. 67.

¹⁰¹ *Deixis in fantasma* (1992), p. 445.

¹⁰² Per un approfondimento su questo e altri temi considerati fin qui, rinvio a Selena SIMONATTI, «Le derivazioni imperfette e l'armonia ricostruita. Un cammino nella poesia con Ángel González», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* (in corso di stampa).

soy yo, nada de ellos,
su sombra infinita, todo¹⁰³.

Qui il soggetto lirico è sostanza della coscienza di chi guarda: siamo, dunque, agli antipodi dell'idea che la realtà osservata sia divenuta sostanza della coscienza del soggetto. In modo più esplicito ma con altra retorica, lo dirà in *Sonetos espirituales*: «Sin ti ¿qué seré yo? Tapia sin rosa,/ ¿qué es la primavera? ¡Ardiente, duro/ amor; arraiga, firme, en este muro/ de mi carne comida y ruinosa!» (*Muro con Rosa*)¹⁰⁴.

González recupera una medesima prospettiva ontologica:

Yo sé que existo
porque tú me imaginas.
Soy alto porque tú me crees
alto, y limpio porque tú me miras
con buenos ojos, con mirada limpia.
Tu pensamiento me hace
inteligente, y en tu sencilla
ternura, yo soy también sencillo
y bondadoso.

Pero si tú me olvidas
quedaré muerto sin que nadie
lo sepa. Verán viva
mi carne, pero será otro hombre
—oscuro, torpe, malo— el que la habita...

Quest'idea di esistenza "derivata" da uno sguardo che dona la vita ha a che vedere ancor più intimamente con l'amore. Il poeta tornerà sulla stessa immagine più tardi, per esprimere, questa volta, il senso di una percezione traslata dell'esistenza: «Quise mirar el mundo con tus ojos/[...] para admirar tanto prodigio desde/ el claro mirador de tus pupilas./ Y fuiste tú la que acabaste viendo/ el fracaso del mundo con las mías»¹⁰⁵. Nei versi di *Pureza negra* del Juan Ramón Jiménez di *Poesías escogidas* (1917) e della *Segunda antología* scorgiamo un'identica traslazione emotiva:

Me puso sus dos ojos sobre
mis dos ojos. Y todo
lo vi ya negro... Las estrellas
enlutaron, con el jazmín de agosto,
en un fondo infinito de Sevilla,
Giraldas, con crespones alegóricos.
[...]

¡Ojos, lo puro
es ahora negro, por vosotros!¹⁰⁶

Questo esempio conferma che gli stimoli di Juan Ramón furono per González innanzitutto espressivi¹⁰⁷. Il componimento LVII di *Rimas* (riabilitato da *Almas de violeta*) si

¹⁰³ *OP*, I, *Apéndice a Las hojas verdes*, p. 627.

¹⁰⁴ *OP*, I, p. 1530.

¹⁰⁵ *Otoño y otras luces*, p. 468.

¹⁰⁶ J. R. JIMÉNEZ, *Poesías escogidas*, cit., nella sezione *Idilios (1912-1913)*, p. 206; *SAP*, p. 255.

¹⁰⁷ Il poeta sembra confermarlo implicitamente: «El mundo de JRJ, en sí mismo, no es tan original como su expresión» (Á. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 84).

chiude con un'iperbole che poté suggerire a González la rilettura parodica del tema del sacrificio d'amore:

Qué divinos eran
Sus ojos risueños.
¡Pobrecita! Llorando una pena
quedóse sin ellos!¹⁰⁸

Ángel González sembra riscrivere questi versi in *Eso era amor*, forzando con la parodia il senso figurato, fino a presentarcelo come una (sur)realtà effettiva:

Le comenté:
—Me entusiasman tus ojos.
Y ella dijo:
—¿Te gustan solos o con rímel?
—Grandes,
respondí sin dudar.
Y también sin dudar
me los dejó en un plato y se fue a tientas¹⁰⁹.

Dobbiamo immaginarci, a questo punto, gli occhi sanguinolenti della donna che continuano a fissare dal piatto un amante incredulo ma soddisfatto di tanta audace dimostrazione.

11. ALCUNE CONCLUSIONI

La presenza di Jiménez nella poesia di Ángel González arriva a delineare un quadro abbastanza composito di *diatribas y homenajes*¹¹⁰. All'interno di questo perimetro, si rintracciano due orientamenti: molti elementi confermano l'ammirazione per il Jiménez paesaggista e ritrattista, *silvestre* e simbolista, che il giovane González conobbe attraverso la *Segunda antología poética*: «La *Segunda antología* me abrió un mundo nuevo; todavía creo que es su mejor libro»¹¹¹; al contrario, la poesia dell'ultimo Jiménez affiora come un interlocutore mediamente implicito, un paradigma poetico verso il quale Ángel González maturò un forte e irreversibile distacco. Raramente incorre, tuttavia, nel rischio di confondere i suoi migliori esiti con la massa «abrumadora», estenuantemente elegiaca dei suoi versi; rischio che egli stesso riscontra come uno dei più plausibili per il lettore di Juan Ramón¹¹². Non si tratta soltanto di mettere in evidenza una «sclerosi tematica o poetica», quanto piuttosto di isolare un canone da sottoporre al vaglio o alla verifica.

La diffidenza verso la ricerca —dagli esiti trionfali— di una totalità anelata e perseguita ad ogni costo affonda le sue radici nello scetticismo. La 'coscienza piena' di un *Sitio perpetuo* dalla quale osservare, comprendere e penetrare la realtà è la spia di un ottimismo che ha

¹⁰⁸ *OP*, I, p. 57.

¹⁰⁹ *Breves acotaciones para una biografía*, p. 263.

¹¹⁰ È questo il titolo di una sezione di *Prosemas o menos*, nella quale figurano anche i versi di J.R.J.

¹¹¹ Á. GONZÁLEZ, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», *cit.*, p. 23.

¹¹² A proposito di *Elejías*, infatti, il poeta faceva notare «cómo la reiteración de su mundo, de sus actitudes [di Juan Ramón], puede resultar abrumadora y hacer que desvirtúen en el contexto los mejores logros del poeta»: A. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, *cit.*, p. 205.

abbandonato Ángel González: il poeta scrive e osserva il mondo dalla consapevolezza del proprio smarrimento¹¹³.

La perdita dell'ottimismo affiora nell'inesorabile decentramento dell'io, nello sfilacciarsi delle armoniche *correspondances*, nell'affievolirsi della speranza. Un paesaggio antropomorfo insinua incessantemente la presenza di un destino umano misterioso e incomprensibile, sovrastato dal cielo, dal mare, dal caso, dal tempo. Le ombre, piuttosto che le luci, illuminano le parole di González. Lo stemperarsi del pessimismo, nelle raccolte più mature, è solo apparente: l'arte del contrappunto e dell'ossimoro, il confluire dell'ironia nel paradosso, lo rendono più tollerabile, meno catastrofico. Resiste, in tutto questo, la 'convincione senza speranza' che alimenta la vita di ogni giorno.

Su questo fronte, González fa vacillare le certezze alle quali era approdato il poeta Jiménez. La parodia è sì uno strumento di delegittimazione, ma il suo bersaglio è teso sul presente: Jiménez resta in piedi sullo sfondo, come il paesaggio, a testimonianza di una 'stagione totale' che da esperienza realizzabile (e possibile, pur nella sua eccezionalità) retrocede in posizione di anelo destinato a perdersi nel tempo, perché smarrita, per González, è la «novia mística de la Adolescencia» che pulsa negli occhi e nel cuore del poeta sempreverde Juan Ramón Jiménez: «la esperanza»¹¹⁴.

L'attacco alla poetica dell'ultimo Jiménez non è dunque finalizzato al suo annientamento parodico: l'utopia, semplicemente, soccombe al disincanto. Ma il controcanto di González si fa anche ricettore critico di un concetto di poesia vaga ed evasiva, di stampo neoclassico e neoromantico, tornato in auge proprio durante il primo dopoguerra, con il quale si sceglie di dialogare mediante ciò che era rimasto un referente ineludibile: «poeta modernista, poeta romántico, poeta simbolista, JRJ fue casi todo lo que fue la poesía española, desde 1900 hasta nuestros días»¹¹⁵.

La presenza di Jiménez nella poesia di González è pari a quella della *bellezza*: il poeta «ha de reconocer al fin, y tarde, su presencia implacable y victoriosa» (*La belleza*)¹¹⁶. Eppure, scrivere «sin vergüenza» le vecchie parole quasi dimenticate, «leídas en libros olvidados» quali *felicidad, misterio, alma, infinito (Palabras casi olvidadas)*¹¹⁷ —parole incorrotte, pure—, non è più possibile in assoluto. Come quelle parole, i versi di Jiménez tornano alla memoria quando «el corazón se siente abrumado por la melancolía», in un presente incerto, privato del fondamento dell'amore¹¹⁸.

Juan Ramón Jiménez resta vincitore e vinto anche dentro la poesia di González, metafora incarnata dell'agonia dell'uomo e della salvezza della poesia. La frenesia di Jiménez che lotta contro il tempo per realizzare la sua *Opera* è frenata nel *remanso* —salvezza e pausa metafisica— dell'altro Jiménez, ancora vivo nello specchio del verso. Siamo tornati all'ingiustizia che l'uno inflisse all'altro: se l'orizzonte critico di González aveva tentato di stemperarla, o quanto meno, di renderla più comprensibile, la sua poesia ne ripropone il dissidio, provocando, da un lato, il cortocircuito lirico degli stilemi del poeta puro, e ricalcando, dall'altro, i contorni in ombra di quella voce che aveva «deslumbrado» il giovane Ángel González.

È significativo che il suo cammino di 'lettore critico' si chiuda con una pagina su Jiménez. Quando nel 2006 Visor gli chiede di introdurre *Rimas*¹¹⁹, il poeta ritorna sul prologo del 1981,

¹¹³ «Más que tema, ese lento acercarse de JRJ a la eternidad, etapa a etapa, es un 'argumento': un argumento incluso con *happy end* si la palabra 'fin' cerrase la última página de *Animal de fondo*»: *ibidem*, p. 54.

¹¹⁴ FRANCISCO VILLAESPESA, «Atrio» a J. R. JIMÉNEZ, *Almas de violeta*, Madrid, 1900, p. II.

¹¹⁵ Á. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, cit., p. 9.

¹¹⁶ *Deixis en fantasma*, p. 442.

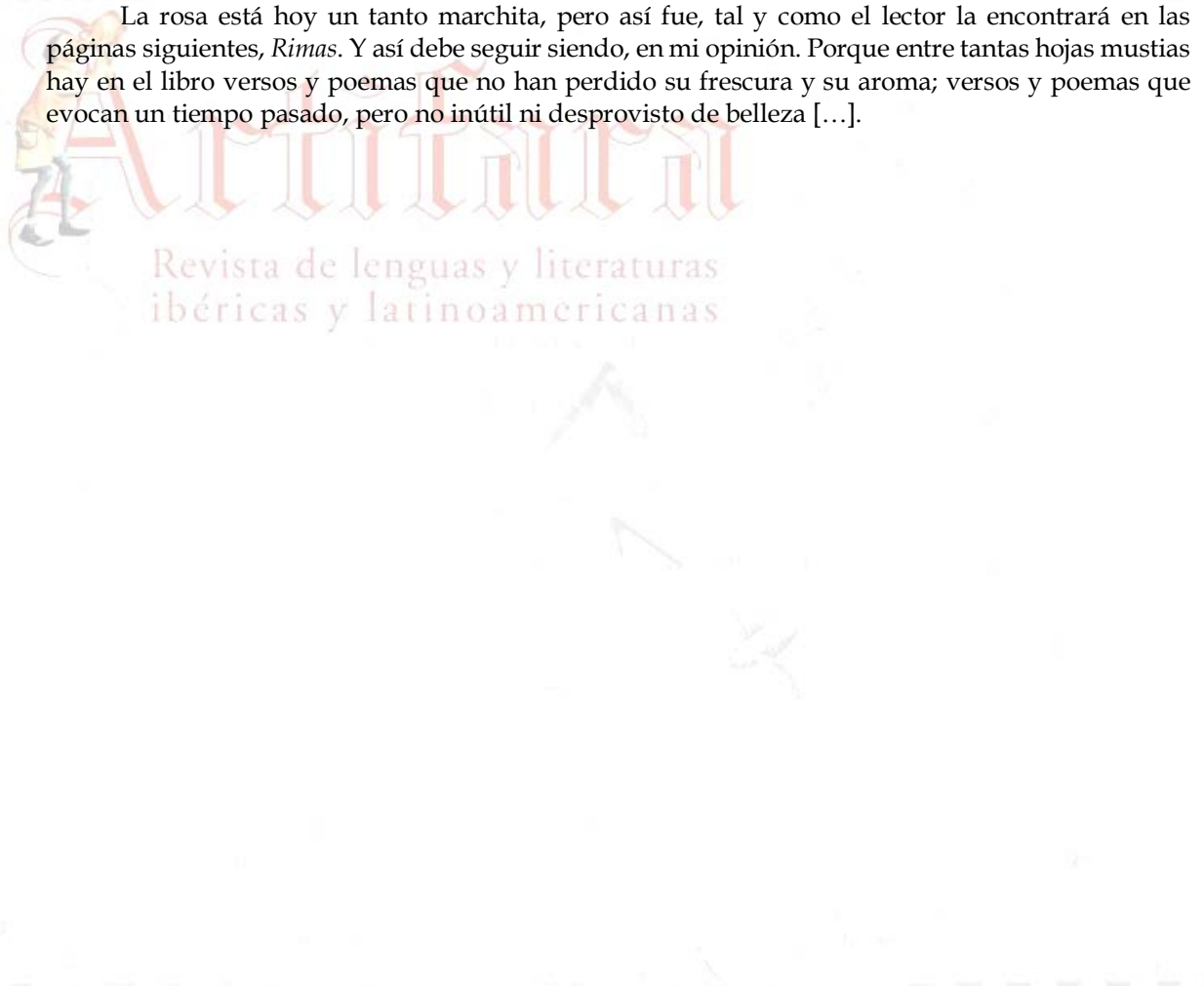
¹¹⁷ *Palabra sobre palabra*, pp. 185-186.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 185.

¹¹⁹ È il volume che apre la collana dedicata all'opera di Juan Ramón Jiménez (edizioni Visor), coordinata da Javier Blasco e Francisco Silvera.

redatto per accompagnare l'edizione di Taurus¹²⁰. Il nuovo testo, debitamente aggiornato, conserva quasi fedelmente la sua struttura, lasciando pressoché invariati giudizi e considerazioni, anche nei casi in cui un'argomentazione più cauta e sorvegliata ha sostituito il vigore dialettico del passato¹²¹. Il testo volge a un identico epilogo che vorrei proporre anche in questa chiusura, perché le parole con cui González si congeda da *Rimas* sono forse le stesse che avrebbe impiegato per congedarsi definitivamente dalla poesia di Juan Ramón Jiménez:

La rosa está hoy un tanto marchita, pero así fue, tal y como el lector la encontrará en las páginas siguientes, *Rimas*. Y así debe seguir siendo, en mi opinión. Porque entre tantas hojas mustias hay en el libro versos y poemas que no han perdido su frescura y su aroma; versos y poemas que evocan un tiempo pasado, pero no inútil ni desprovisto de belleza [...].



¹²⁰ Adesso anche in Ángel GONZÁLEZ, *La poesía y sus circunstancias*, ed. y prólogo de José Luis García Martín, pp. 157-175.

¹²¹ Evita, ad esempio, la perentorietà o l'ironia di affermazioni come le seguenti: «Tampoco debemos olvidar que las ingenuidades, limitaciones y excesos que se advierten en *Rimas* forman parte del proceso creativo del gran poeta obsesivo y grafómano que fue J.R.J.», o «J.R.J. fue precoz hasta como enfermo».