

ESEGESI DEL CONFLITTO INTERIORE: L'ESPERIENZA MISTICO-POETICA DI FRANCESCO PETRARCA E JUAN RAMON JIMENEZ

di Tamara Vannucci

Una delle manifestazioni più tipiche del conflitto nel panorama letterario è quella attraverso la quale si esprime il dramma di un dissidio interiore: quello del “corpus contra spiritum”. Si tratta del conflitto caratteristico dell'uomo che, irretito nelle maglie del mondo corporeo, desidera trascendere i limiti del Reale per elevarsi ad una condizione soprasensibile, celeste, eterea, foriera di pace e serenità.

L'ambizione ad elevarsi ad una condizione ultraterrena nasce dalla profonda e inquieta condizione di inadeguatezza che l'uomo vive nei confronti di se stesso: infatti l'essenza, nei limiti della propria esistenza, grava sull'anima umana come un peso insostenibile. L'anima desidera svincolarsi dal proprio abituale ricetto, il corpo, ed elevarsi verso il luogo a lei propizio, ossia quello a lei naturale: il cielo.

Questo conflitto e questa scissione tra anima e corpo vengono testimoniati dall'esperienza di tutti coloro che hanno fatto della propria vita un viaggio e una missione per la realizzazione della propria Coscienza, ossia per il risveglio del Divino che abita in noi.

Alla luce di questa premessa, è mia intenzione affrontare, in questo studio, un'analisi comparata tra l'esperienza del conflitto interiore testimoniata dalla poesia del Canzoniere di Petrarca e quella attestata dai Sonetos Espirituales di Juan Ramon Jiménez.

Per quanto i due autori, pur presentando notevoli affinità nella scelta compositiva e stilistica, si differenzino non solo per le epoche storiche e letterarie cui appartengono, ma anche per la diversa spinta emotiva che li avvicina alla poesia, resta fuor di discussione che in entrambi i casi si assiste ad una lenta, insinuante, viscerale, radicale esplosione del conflitto interiore che, non casualmente direi, si esprime, in ambedue, attraverso una medesima scelta poetica: quella del sonetto.

Il sonetto infatti nella sua struttura richiama da vicino la condizione dicotomica dell'uomo. L'individuo, scisso tra la miseria della carne e il suo anelar divino, si sente contemporaneamente sia imbrigliato nella struttura predefinita del sonetto e sottomesso

alle sue leggi metriche e sillabiche, sia costantemente ispirato dal desiderio di uno slancio celeste, reso mediante l'uso delle consonanti liquide e nasali, gli enjambement e le consonanze che restituiscono all'anima quell'afflato mistico di cui si alimenta. La quartina inoltre ancora il poeta ad una dimensione terrena; la terzina invece, essendo più eterea, gli conferisce dinamicità e vigore. Inoltre non è da trascurare, in entrambi, il ruolo che la donna-domina, medium tra il mondo sensibile e quello soprasensibile, incarna.

Versi carichi di misticismo in cui la Vita si confonde con l'Eternità non possono essere espressi nell'angusto orizzonte della struttura predeterminata del sonetto. Esso però assume un profondo valore simbolico laddove invece si voglia esprimere la carica emotiva con cui ci si rapporta, in modo conflittuale, al desiderio di Infinito, a quello di un'apertura, di un'uscita, di una feritoia per liberarsi dalla catena del quotidiano e librarsi verso un orizzonte estatico. Jiménez ad esempio continua a rivolgersi all'Assoluto, alla dimensione ultraterrena, ma si sente irreparabilmente ancorato a quella terrena: si tratta dell'incessante dissidio tra la *miseria de la carne umbrosa* e l'*anhelar divino*, di cui i Sonetos Espirituales sono appunto mirabili portavoce. In quest'opera lo sguardo verso se stesso, relegato alla miseria terrena, e quello verso l'esterno, oggetto di visione celestiale, si alternano in un continuo contrappunto che si dissolverà soltanto quando l'intimità del poeta riuscirà ad esplodere nella dimensione di una Coscienza più espansa, svincolata ormai dal dramma del conflitto interiore, e cioè nella sua produzione più matura, quando l'uomo si fonderà col poeta e con Dio (Jiménez parla propriamente di "poeta-dios"), cioè raggiungerà l'estensione cosmica dell'uomo.

E in questa eterna lotta tra desiderio carnale e puro la visione della donna, della *mujer*, diventa l'oggetto *par excellence* della sua spiritualità poetica. La nudità della donna, la *desnudez*, non è dunque peccaminosa ma diventa poesia alta e pura. La poesia di Jiménez si purga del sensualismo e l'aspetto erotico va spiritualizzandosi in immagini di luce e speranza. La donna diventa l'essenza vitale e il fuoco divino. E per questo motivo alla donna viene demandato il compito di elevare lo spirito dell'uomo, di portarlo là dove tende. Ed è sulla base di questa concezione che è possibile stabilire un *continuum* tra Juan Ramón Jiménez e Francesco Petrarca, ossia cercare di studiare, in base al ruolo mediatore simboleggiato dalla donna, il rapporto conflittuale che ciascuno dei due poeti intrattiene con se stesso.

Che al nome Petrarca si colleghi in ogni lingua la voce “poeta innamorato” è un luogo ormai troppo comune per quanto possa essere vero. Anche se le sue *Rime* volgari parlano quasi esclusivamente d'amore, Petrarca non fu un fanatico sostenitore dell'amore. Al contrario, egli ebbe, per sua stessa ammissione, un rapporto conflittuale con esso:

(1) Vorrei poter dire che ignoro del tutto la libidine ma se lo dicessi mentirei. Però posso affermare sicuramente che sebbene vi fossi portato dalla caldezza dell' età e della complessione, ho sempre condannato nell' animo mio quella bassezza. Ben presto, vicino ai quarant'anni, pur sempre avendo in me calore e vigore, non solo l'atto impuro ma anche ogni ricordo da esso ho scacciato, come se non avessi mai visto femmina. La qual cosa pongo tra le maggiori felicità, ringraziando Dio d' avermi liberato ancora sano e forte, da codesto servizio che sentii sempre odioso e vile¹.

Non è questo il luogo per analizzare se a queste parole egli effettivamente si attenne o meno; resta comunque il fatto che questa può suonare come una dichiarazione programmatica in cui messer Francesco si risolve a mantenere un tenore di vita casto, tutto rivolto allo studio e al pensiero. Che poi nel poeta si sia insinuato questo conflitto fra castità e lussuria ne dà testimonianza anche il *Secretum*, ma si sa bene per cosa egli comunque propenda. La sua scelta si accorda, infatti, con quel tipo di amore che è tutto puro, divino e infuocato perché sublime. La sua dea è la Venere Urania, non quella Pandemia e attraverso la funzione mediale che la donna-Laura incarna, Francesco può sperare di elevarsi verso il soprasensibile.

Siamo in un contesto tutto platonico in cui la donna altro non è che il *medium* fra il mondo sensibile e quello sovrasensibile, la via d'accesso al divino, meta a cui, quest'uomo abitante di due mondi, tende. Ecco perché le distanze che separano Jiménez e Petrarca sembrano all'improvviso accorciarsi. In seicento anni di letteratura e di storia la donna non ha smesso di essere quella luce che conduce l'amante al divino, al sommo amante. La donna così viene ad essere la luce-guida, la portatrice della speranza che illumina il percorso spirituale dell'uomo. Egli, invece, tende all'illuminazione mistica e la propone

¹ F. Petrarca, *Epistola ad Posterios*, 8. cura di G. Ponte, Mursia, Milano 1995

come l'acmè e la conclusione della sua incessante ricerca; ma questo stadio sussiste come il frutto cosciente di un consapevole processo di spiritualizzazione, oasi consolatrice dell'*arido vero*, che impegna l'uomo in un lungo e faticoso cammino verso il divino.

La forza viva della luce che dalla donna promana è ciò a cui il poeta si abbandona in una disposizione d'animo serena e spensierata (come un niño), lasciandosi guidare per seguire il proprio destino. L'amore viene definito *divino fuego*, con un'espressione ormai consueta per tutta la tradizione mistica dai medioevali ai contemporanei, per designare il totale e irrazionale trasporto che l'uomo vive nei confronti della divinità. Questo coinvolgimento però non è passivo per l'uomo; al contrario, egli vi partecipa attivamente ardendo d'amore per l'oggetto sublime cui questa passione si rivolge. Vengono così affiancate due dimensioni distinte dell'amore secondo le quali esso può essere sia passionale e totalizzante, ma diviene puro solo se si rivolge a Dio. Per questo motivo definirei quest'espressione un ossimoro giacché il fuoco è indice di passione violenta e terrestre, mentre il divino abbraccia evidentemente la sfera opposta. Spesso il poeta però paventa la possibilità che la luce svanisca e che con lei si dilegui la condizione esistenziale del poeta stesso, che si troverà a condurre un'anonima esistenza fra le tenebre, a dimenticare il cielo e a fare ciò che si fa nell'ombra, ormai privato della luce della speranza.

L'amore in Jiménez è anche definito "ardente, duro", e si deve radicare sul muro della carne "comida y ruinosa", ovvero è la potenza di cui si deve armare il poeta per superare tutti i limiti imposti dalla propria umile condizione terrestre, che si manifesta attraverso la propria storia, attraverso la propria ruggine lirica. Il muro, invece, rappresenta tutta la difficoltà che incontra Amore, la sua controforza.

Ojos celestes; como el cielo, estais
encima de la tierra.
como el cielo también, nunca bajais
a la miseria de la carne umbrosa
en que se pierde mi anhelar divino.
Tu alteza se perdía en su belleza
cuando hacia mi volviste la cabeza

creí que me elevaban de este suelo².

Già alla lettura di questi pochi versi emergono distintamente le due dimensioni della poesia juanramoniana che sono in costante conflitto reciproco: quella orizzontale terrestre e quella verticale-divina. Con la contemplazione della bellezza il poeta si sente elevare alla sfera celeste che la donna gli permette di raggiungere in virtù della sua “altezza”, nel senso etimologico di *altus*, profondo, e nel senso di mediatrice con l’alto e cioè col Divino.

Sulla struttura di questa circolarità che si iscrive fra il poeta, la donna e l’Assoluto è inevitabile imbattersi in un altro *topos*, utilizzato sia da Jiménez sia da Petrarca, che sfocia nella dialettica che si viene a creare fra l’uomo-schiavo e la donna-domina, di matrice oserei dire quasi hegeliana.

La condizione propria dell’uomo è quella di essere schiavo e solo grazie a ciò egli vive il proprio legame con l’Assoluto. Se l’uomo, cioè, non fosse “vittima” di questo amore lacerante, non potrebbe nemmeno essere mediato dall’azione ispiratrice ed elevatrice della donna-domina, la cui realtà decade solo quando il sogno offre all’uomo l’illusione di essere egli *dominus*, trasformando oniricamente in schiava colei che nella realtà è amata e *domina*. E’ il gioco esacerbante che si crea attraverso i passaggi dialettici che dalla veglia rimandano al sogno, dal possesso dell’amata alla sua perdita, dalla luce alla tenebra, e che si risolvono tutti nello slancio vitale verso l’Assoluto, costituendone le premesse. All’interno di questo scontro tra forze uguali di segno opposto, l’Amore non può che essere caratterizzato da una simbologia di tipo marziale, che viene sovente espressa mediante le figure delle catene e del carcere, immagini che alimentano la tensione desiderante e accentuano l’impotenza dell’uomo, generata sia dal non potere avere la donna, comunque sfuggente, sia dall’essere avvinghiato al proprio corpo, testimone infallibile della propria condizione terrestre.

Y que al citarme abril, en la cadena
me encuentre preso de tu verdes llamas³.

² J. R. Jiménez, *Sonetos Espirituales*, XXIX, Aguilar, Madrid.

³ *Ivi*, IV.

E come vero prigioniero afflitto
de le catene mie gran parte porto⁴.

Può anche accadere che Amore venga rappresentato mediante un'accorta perifrasi, come al sonetto CCXLI, I: "L'alto signor, dinanzi a cui non vale\ nasconder, né fuggir, né far difesa".

Or volge, Signor mio, l'undicesimo anno
ch'ifui sommesso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce⁵.

In questi versi si riscontra l'usata metafora cruenta del giogo spietato che Amore infligge al poeta; sono versi significativi perché testimoniano lo stretto legame che vincola Jiménez a Petrarca e nel contempo ne rivelano l'assoluta e radicale estraneità che ci permette comunque di differenziarli e di riconoscere ciò che fa di ciascuno un *unicum* nel panorama della tradizione poetico-letteraria.

Entrambi muovono da una concezione drammatica dell'amore. Amore è una forza positiva che porta l'uomo verso l'Assoluto, verso Dio, ma è anche un padrone prepotente che pretende di essere assecondato dai propri vassalli, costringendoli a sottoporsi ad una continua rinuncia.

Para no oírte, muevo mis esposas,
y golpeo el escudo con la espada,
de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño⁶.

Ma voi, occhi beati, ond'io sofferesi

⁴ Petrarca, *Rime Sparse*, cura di G. Ponte, Mursia, Milano 1995, LXXVI.

⁵ *Ivi*, LXII.

⁶ J. R. Jiménez, *Sonetos Espirituales*, op.cit., VI.

quel colpo ove non valse né elmo né scudo,
di for e dentro mi vedete ignudo,
benché 'n lamenti il duol non si riversi⁷.

L'uomo non esiste più, esiste solo la sua trasfigurazione a livello sentimentale e poetico; l'individuo è entrato in un vortice in cui non è più padrone di sé; è come invasato e posseduto dalla forza dionisiaca e inebriante di Amore. Questo rapporto di dominanza e sottomissione, questo conflitto, viene espresso da entrambi attraverso la metafora del “colpo” e quella dello “scudo”. Jiménez si difende con lo scudo, dietro al quale si protegge dagli attacchi di Amore, e colpisce con la spada, che rappresenta la sua reazione individuale (“para no oírte”) diretta contro la tracotanza di Amore. Si tratta del medesimo atteggiamento a cui fa riferimento nella prima strofa dello stesso sonetto, in cui dice:

Pongo mi voluntad, en su armadura
de dolor, de trabajo y de pureza,
a cada puerta de la fortaleza
porque sueles entrar en mi amargura.

L'uomo cerca di reagire al dominio dell'incanto erotico con la forza della propria volontà che va a costituire una sorta di fortezza entro la quale il poeta si protegge dalle sireniche lusinghe di Amore. In quest'ottica, Amore viene rappresentato, mediante l'*accumulatio* dei sostantivi, nelle sue tre fenomenologie: quella del dolore, quella dell'affanno, e quella della purezza di cui esso diventa l'espressione ad un livello spirituale più elevato. E' stato già esemplificato come Jiménez si rapporti alla spiritualità attraverso stadi di perfezionamento individuale, ma è opportuno rilevare come in lui convivano d'altro canto delle rappresentazioni dell' Amore che in apparenza sembrerebbero contraddittorie, ma che ad una lettura più attenta risultano come la coerente manifestazione simbolica dello statuto ontologico a cui si riferiscono. Lo statuto ontologico viene a corrispondere con l'altezza morale ed emotiva dell'uomo. Quando l'uomo si pasce di passioni terrene, di ambizioni, di speranze vane ed effimere satura il livello ontologico più basso; quando alimenta, invece, desideri puri e celesti e vive dell'anelito divino immemore della propria

⁷ Petrarca, *Rime Sparse*, op. cit., XCV.

umile sostanza, prosegue verso gli stadi più elevati e si avvicina alla dimensione più eccelsa. Secondo questa concezione torna a rivivere, almeno in parte, la dottrina ontologica di Platone, per il quale ad un particolare stadio spirituale corrisponde non solo un determinato riferimento nella scala erotica (secondo la teoria espressa nel *Simposio* e nel *Fedro*) ma anche un'equivalente categoria gnoseologica che si misura sulla base della ripartizione che la stessa dottrina ideale sistematizza secondo la solidità e la razionalità delle conoscenze. In Jiménez non esiste un esplicito riferimento alla dimensione gnoseologica, che tuttavia si potrebbe inferire; sussiste, però, una suddivisione secondo piani e livelli ontologici ai quali corrispondono precisi piani e livelli della scala erotica. Eros per Jiménez e per Platone conduce al divino e si caratterizza diversamente a seconda dello slancio che l'individuo esercita verso di esso. Per questa ragione dunque nella poetica juanramoniana si alternano almeno due differenti concezioni dell'amore: una è quella secondo la quale l'amore è una forza alienante e onnivasiva, forgiatrice di inganni e di illusioni, incostante e inaffidabile, forza sublime e dionisiaca di fronte alla quale l'uomo, rimanendone ammaliato, soccombe; l'altra è quella positiva, costruttiva, dolce e delicata, elevatrice e ascendente, forza bella e apollinea a cui l'uomo affida se stesso. Questa alternanza viene espressa dal poeta con la ripetuta immagine del *esclavo-dueño*, che per la sua intrinseca polisemia abbraccia più sfere concettuali. In un primo senso viene riferita al primo stadio spirituale in cui il poeta combatte contro se stesso per reagire contro Amore che lo attanaglia. In questa accezione è rivelatrice la prima terzina del sonetto VI, in particolare il verso undicesimo: "de mi pasión, a un tiempo, esclavo y dueño", dove il "de mi pasión" accentua, in anastrofe, l'essenza anfibologica della passione e dell'atteggiamento che la caratterizza: un gioco conflittuale, attrattivo e repulsivo di cui l'uomo diventa vittima. In un secondo senso questa metafora esprime l'intimo dissidio che vive il poeta tra lo stadio della veglia e quello del sonno. Il primo non appartiene più al suo spirito, ma solo al suo corpo che è come "marmo". Il suo spirito aleggia nel flusso onirico e di esso si alimenta perché gli presenta l'aspetto più incantevole dell'amore, quello cioè della mistica unione. Essa avviene, coerentemente con la scansione platonica, dapprima con il corpo della donna, poi con il suo spirito e così prosegue elevandosi, sino alla contemplazione dell'Essere supremo.

La noche entera me llevó tras ti

y fuiste de oro, de carmín, de rosa.

Al alba, el mar se puso por delante,
y cual la primavera, huir te vi
desde la playa muda y dolorosa⁸.

Di notte e attraverso il sogno il poeta si avvicina alla donna amata. Già abbiamo rilevato che sono questi i momenti in cui l'uomo è più affrancato dal proprio corpo e vive in una dimensione più autenticamente spirituale, in cui le coordinate spazio-temporali si dissolvono in un tutto indistinto e senza tempo in cui l'anima si innalza verso l'assoluto per poi abbandonarlo al dilucolo, quando Venere, astro del giorno, la riporta al suo abituale ricetto: il corpo. Questo ciclo iniziatico a cui l'anima si sottopone è esemplificato dalla stupenda metafora dello schiavo-padrone del sonetto XI. L'uomo, cercando di liberarsi dalle malie femminili, conquista durante il giorno delle roccaforti entro le quali alimenta il conforto dell'oblio, ma queste vengono presto dissolte dalla notte, che rappresenta il frangente in cui egli si illude di essere padrone della donna amata; ma al risveglio si ritrova da questa dominato. Il giorno e la notte si susseguono parallelamente al percorso circolare dell'anima poetica che vive alternativamente l'inganno e l'incanto amoroso.

Todas las noches vienes a mi sueño,
para decirme dulce y quedamente,
que mi empeño en echarte de mi frente,
como a una maledicin, es vano empeño.

Las torres que conquisto en el risueño
día para el olvido, en la doliente
noche las voy perdiendo, nuevamente,
despierto esclavo si me dormí dueño⁹.

⁸ J.R. Jiménez, *Sonetos Espirituales*, op. cit., L.

⁹ *Ivi*, XI.

La forza esercitata dal poeta per domare il proprio spirito (“mi empeño en echarte de mi frente”) è vana. Il sonno gli annienta le certezze che egli si costruisce durante il giorno per rimanere protetto, grazie al viatico della dimenticanza, dalla potenza magica del proprio spirito. Esso, infatti, con la complicità delle ore notturne che assopiscono i sensi, lo riunisce allo spettro della sua musa, donna- poesia. La notte è definita “doliente”, perché tale si rivela al disincanto che segue all'alba, quando il poeta si vede costretto a separarsi dalla sua donna, quando cioè si ritrova corpo e non più spirito. La drammaticità dell'evento e l'angoscia della separazione che il poeta sembrerebbe attribuire alla fase notturna sono in realtà causate dal sopraggiungere del giorno che gli distrugge le illusioni alimentate con il sogno. Infatti, svegliandosi, si accorge di essere schiavo; proprio colui che si era illuso, durante la notte, di essere padrone.

Non diversamente da Jiménez, Petrarca ha con l'Amore un rapporto di attrazione e repulsione.

e benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco e le saette ond'i'fui punto,
e le piaghe che 'nfin al cor mi vanno¹⁰.

Il sonetto XCV, nella quartina sopra citata, esprime chiaramente il profondo legame che vincola il poeta ad Amore. Amore è motivo di sofferenza e di grande dolore da cui risulta impossibile difendersi (“onde non valse né elmo né scudo”), ma il potere che esso possiede è incommensurabile. La consistenza di questo potere viene resa attraverso la personificazione: Amore e l'amata possiedono occhi beati a causa dei quali il poeta soffrì a lungo. L'aggettivo “beati” può essere inteso secondo almeno due accezioni: in un primo senso gli occhi sarebbero beati perché pieni di letizia, in un secondo senso perché avrebbero il potere di rendere beati gli altri. Comunque sia, qui si alternano due tipologie di sentimenti e di stati emozionali: si avverte la forza positiva di Amore che bea il poeta, riscattandolo dal suo umile stato. Poi, questa medesima forza acquista un potere lacerante e sfalda l'lo poetico, privandolo di ogni copertura e facendolo apparire “ignudo” (“di for e dentro mi vedete ignudo”), ossia se stesso, ma completamente incapace di

¹⁰ Petrarca, *Rime Sparse*, op.cit., LXI.

difendersi ed affermarsi, atteso che persino l'elmo e lo scudo (che qui sarebbero dovuti servire solo per difendersi e non per attaccare come in Jiménez) non “valsero”. Per quanto il Petrarca venga indebolito mentalmente e fisicamente da questo stato di *souffrance*, egli ama immensamente il proprio dolore e desidera conservarlo dentro di sé come l'impronta nobile che Amore scolpisce in lui; perciò non ammette che la sofferenza si manifesti esteriormente attraverso le lacrime, fatto che gli concederebbe la liberazione dal dolore; egli invece preferisce custodirlo nella sua intimità come il dono prezioso di Amore. Per comprendere meglio questo bipolarismo basterebbe notare come al sonetto LXI questa dimensione conflittuale dell'Amore venga resa con uno splendido ossimoro un “dolce affanno” o al sonetto CLXXXII “dolce male” o ancora al sonetto CCV “dolci ire, dolci sdegni”. Non si tratta dunque di un amore sterile e straziante, ma di una pena affannosa che risulta dolce all'innamorato; del resto la condizione alternativa sarebbe non provare affatto tale pena e quindi non subire l'influsso di Amore; insomma vivere nell'ombra. L'affanno è pertanto necessario, viene ricercato, invocato, e su di esso Petrarca fa scendere la benedizione divina. Tale affanno si insinua nel cuore del poeta quando questi si trova ad “esser con Amor congiunto”. La vicinanza di Amore scalfisce dolorosamente il cuore dell'innamorato, provocandogli con le sue armi (l'arco e le saette) delle piaghe. Queste piaghe sono dolorose ma sussistono come le stigmate dell'intimo travaglio spirituale che l'anima condivide con sé soltanto, combattuta nell'eterno conflitto interiore tra il desiderio irrazionale (“folle desio” del sonetto VI) di perseguire Amore e quello più razionale di abbandonarlo e di rivolgersi ad oggetti più degni e più nobili. In realtà però si tratta di un falso conflitto interiore dal momento che l'anima del poeta ha già scelto come vivere. La sua vita consiste nel suggerire la linfa di Amore, e per essa non potrebbe sussistere altra fonte di nutrimento. Risulta comunque chiaro che, benché l'anima del poeta abbia già scelto come vivere, all'uomo Petrarca resta da sopportare tutto il travaglio che questa scelta comporta. Sia in Petrarca sia in Jiménez l'uomo si trova ad oscillare tra una dimensione molto terrena in cui Amore lo incatena e un'altra più eterea, in cui Amore lo nutre di una forza e di un sentimento infiniti. L'uomo avverte questo dualismo spesso in modo drammatico, sentendosi limitato dalla propria sostanza terrestre e riconoscendosi incapace di modificare la propria condizione esistenziale.

Amor mi sprona in un tempo ed affrena,

assecura e spaventa, arde ed agghiaccia,
gradisce e sdegna, a sé mi chiama e scaccia,
or mi tene in speranza ed or in pena;

or alto or basso il meo cor lasso mena,
onde 'l vago desir perde la traccia
e 'l suo sommo piacer par che li spiaccia:
d'error sì novo la mia mente è piena!¹¹

Questo conflitto di emozioni desta nel soggetto uno stato confusionale che non di rado sfocia in un senso di frustrazione (l'immagine delle catene, ecc.) di debolezza e d'impoverimento; tutti sentimenti che prorompono con l'uso di un linguaggio bellico che, accentuando da un lato la signoria dell'*amata-donna-domina*, riduce dall'altro la vita ad una farsa quotidiana ("esta grottesca farsa cotidiana" del sonetto XXII), ad una lotta estenuante contro energie inutilmente spese perché vincitore è sempre Amore. Disincantato, il poeta si ritrova ad alimentare la sua "carne di secche illusioni", mentre ciò che credeva essere l'anima altro non è che "vile escoria". E il senso della discontinuità, della disillusione, dell'affanno inutilmente patito si manifestano in questi versi che denunciano l'abbandono del poeta a se stesso.

Aquella claridad que me ponía
de oro la frente, como un ascua pura,
aquella lumbre celestial, frescura
que en tomo de mi paz resplandecía;

¡ay! ¿Qué se hizo de aquel bello día
cuya aurora de amor y de hermosura
se obstinaba en colgar a mi ventura
el ropaje sin fin de su alegría?

Hoy, un negror tenaz -nublado umbroso,

¹¹ *Ivi*, CLXXVIII.

trajica pesadilla-me enlutece
el sagrario del pensamiento.

Voy y vengo, cansado y espinoso;
y al huir hacia la luz, se entenebrece
su oro total con mi oscurecimiento¹².

In questi versi Jiménez lamenta con sofferto rammarico l'assenza di quello splendore la cui eccellenza gli dorava la fronte e donava al suo destino l'incanto della bellezza e dell'amore. A quello splendore si sostituisce tristemente un negro buio tenace e costante che s'impone al poeta come un tragico incubo che mortifica il sacrario immortale del pensiero. L'uomo si sente come oppresso dalle tenebre e cerca di fuggire verso la luce, ma la fuga viene vanificata dalla sua stessa infelice condizione che giunge ad annichilare persino l'oro totale della Luce. E' il poeta medesimo che dunque porta in sé il seme della propria agonia spirituale che tutto mortifica. Sembra, allora, che qui Jiménez voglia chiarire come sia l'uomo il solo responsabile del proprio malessere. La luce è la Luce che Dio fa splendere su tutte le anime e per mezzo della quale la luminosità si espande in tutto l'universo, nel mondo degli uomini e delle cose. E' l'uomo che vanifica l'operato di Dio con il proprio stato marcescibile e con la propria infermità; è nell'uomo che dimora la forza oscura del non-essere che fagocita la Luce in un manto indistinto di tenebra oscura; ed è dunque dall'uomo che dipende lo slancio verso la Luce o la caduta sino agli abissi dell'orrido vuoto.

Dell'intera produzione juanramoniana uno dei sonetti più significativi per la forte contrapposizione che sussiste tra la pace dell'anima e l'abisso del nulla è il Sonetto VIII, di grande potenza espressiva, simbolica e filosofica.

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

¹² J. R. Jiménez, *Sonetos Espirituales*, op. cit., Luto, X.

Fabricaré en mi sombra la alborada,
mi lira guardaré dal vano viento,
buscaré en mis entrañas mis sustentos
mas ¡Ay! ¿Ysi esta paz no fuera nada?

¡Nada, si, 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 el pensamiento mío!

La prima e la seconda strofa presentano una situazione idilliaca di pace e di tranquillità faticosamente conquistate, con le quali il poeta ha raggiunto la propria sicurezza, e in esse si arrocca: il suo pensiero che ha per oggetto l'eccellenza della divinità e perciò può dirsi divino, si eleva allontanandosi da tutto ciò che riguarda la dimensione terrena rappresentata simbolicamente dal *tu*, che, oltre ad essere il *tu* della donna e della poesia alle quali sempre egli si rivolge, è soprattutto il *tu* impersonale rappresentante di tutto un mondo che ormai Juan Ramón ha abbandonato. Questo distacco viene reso abissale dall'uso del forte *enjambement* del primo verso e dalla metafora della torre che da un lato suggerisce l'idea dell'altezza che egli ha raggiunto, dall'altro esprime la forza, la potenza e la sicurezza di cui ha bisogno e in cui confida per superare la vertigine delle altezze. Il medesimo processo di elevazione compare anche con la metafora del cuore che, insanguinato, cioè imbevuto del rosso delle passioni e della sofferenza del divenire terreno, e, raggiunta finalmente la pace, vede dall'alto il mare che abbraccia tutto ciò che il poeta ha lasciato. Qui l'interiorizzazione dell'elemento naturale è evidente: il cuore insanguinato, dopo aver incorporato di sé il mare, riesce a raggiungere la torre: con la sua simbologia Juan Ramón ha esemplificato in modo mirabile l'avventura di un'anima che, sconvolta dal flusso del divenire, da un lato ne viene fagocitata e dall'altro fagocita essa stessa in un'unione mistica di soggetto e oggetto ("por

el empurpurada”); infine sale all'assoluto dal quale, in pace, contempla la tempesta che ha lasciato. Ma se esiste la remota possibilità di conseguire questa eterna pace, c'è anche il rischio che sia scalzata dal nulla che sempre incombe. E' l'ottavo verso che scandisce, attraverso un gioco di rime alternate relative a sfere semantiche opposte, il timore dell' esperienza del nulla, facendo penetrare lentamente la precarietà. Alla parola *alborada*, portatrice di un significato positivo, in cui traluce, fuor di metafora, l'idea del rinnovamento spirituale e della luce celeste che lo abita, il poeta associa in rima la parola *nada* che mortifica il processo di palingenesi avviato nel primo verso della quartina. Lo stesso artificio viene usato al secondo e terzo verso con la parola *viento*, che suggerisce l'immagine del movimento e della instabilità, correlata al suo contrario *sustento*. Con la terza strofa la presenza del nulla è resa tangibile dalle anafore, dall'esclamazione e dall'ottativo deprecativi di una condizione tanto paventata: che il cuore ricada nell' abisso delle acque e il mondo si presenti come una torre vuota e fredda. E' così che la “torre del divino pensamiento” diventa, pertanto, “la torre de mi ilusión y mi locura” del sonetto XVI al verso quarto o il “silencio de hierro de mi pena” del sonetto XVIII. La universale mistica *sympatheia* dei primi versi si è dileguata nell'ultima strofa. Qui ci si imbatte nella inesorabile scissione tra il *tu* personale della donna e l'*io* poetico. Il primo, con il riferimento alla “humana primavera” simboleggia l'esperienza mistico-simpatetica che viene personificata dall'immagine della donna-primavera che incarna l'essenza della terra, dell'aria, dell'acqua, del fuoco e del Tutto. Il secondo, invece, giace in necessaria solitudine come entità di pensiero. Non è più unito per mezzo del proprio trasporto mistico al flusso eterno delle cose. Esso è tornato ad essere pensiero individuale dal quale si deve ancora costituire tutto il processo di espansione oltre i confini del proprio io. In questo stato il pensiero è in grado di rivolgersi sia al nulla, dal quale però Juan Ramón rifugge, sia al mondo del divenire in cui egli è costretto ad immergersi nuovamente per raggiungere la dimensione dell'assoluto. Si tratta della ripetizione del medesimo divario a cui si accennava a proposito della prima strofa, ma questa volta viene invertito il piano di appartenenza giacché il poeta non abita più l'assoluto ma il divenire, che cela, dietro la maschera della molteplicità, il nulla. Questo sonetto, dunque, nella sua alternanza di registri, stati d'animo e circostanze, denuncia, mediante il valore connotativo delle parole, dei complessi rivolgimenti sul piano ontologico. Tali rivolgimenti, nell'anima del poeta, si

manifestano con il travagliato avvicinarsi dell'esperienza dell'assoluto e di quella individualistica, e si concretizzano con la fuga dal reale e con il ritorno allo stesso.

Cuando el amor te deja en el olvido
se truecan en cenizas tus fulgores
y es vil escoria lo que creiste el alma¹³.

Se entrò mi corazón en esta nada¹⁴.

Anche a Petrarca non è mai concessa una primavera. Il fiorire del suo amore è sempre illusorio e ingannevole e pertanto l'amore che nutre non ha mai né fiori né frutti¹⁵.

“Che fai alma? Che pensi? Avrem mai pace?
Avrem mai tregua? O avrem guerra eterna?”
“Che fia di noi, non so; ma, in quel ch'io scerna,
a' suoi begli occhi il mal nostro non piace”.
“Che pro, se con quelli occhi ella ne face
di state un ghiaccio, un foco quando iverna?”
“Ella non, ma colui che gli governa”
“questo ch'è a noi, s'ella sel vede e tace?”

“Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna
ad alta voce, e 'n vista asciutta e lieta
piange dove mirando altri nol vede”.
“Per tutto ciò la mente non s' acqueta,
rompendo il duol che 'n lei s'accoglie e stagna:
ch' a gran speranza uom misero non crede”¹⁶.

¹³ *Ivi*, XVIII.

¹⁴ *Ivi*, LXIII.

¹⁵ "primavera per me pur non è mai", Petrarca, *Rime Sparse*, op. cit., IX.

¹⁶ *Ivi*, CL.

Questo verso porta alla luce il dialogo che il poeta intrattiene con la propria anima, muta depositaria di tutti i suoi travagli interiori. Le domande che il poeta si pone non rappresentano inutili interrogativi retorici di cui già traspare la risposta, ma sono dubbi reali, sinceri, che egli angosciosamente affronta. Il loro ritmo è scandito dalle frequenti anafore e dalle ripetizioni e soprattutto dalla rima alternata che compare secondo lo schema abab. C'è un altro sonetto del Petrarca che possiede lo stesso *incipit*, ma si tratta di uno di quelli che furono scritti in morte di Laura (CCLXXIII). Anche qui il poeta parla alla propria anima, la incita a non rimpiangere la bellezza di Laura ravvivando la propria passione, e la invita, piuttosto, a contemplare la bellezza del cielo.

Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi
nel tempo che tornar non pote omai,
anima sconsolata? Che pur vai
giungendo legne al foco ove tu ardi?¹⁷

Anche nel sonetto CL il poeta trova nella propria anima l'unico interlocutore e pertanto essa diviene la compagna con cui condividere l'affanno e l'angoscia che la donna provoca. Come spesso avviene nel Petrarca, il nome di Laura non viene citato espressamente, ma sostituito dalla preponderante metonimia dei "begli occhi", la cui bellezza è tale da gelare la torrida passione estiva, oppure, al contrario, da infuocare l'algido blocco di ghiaccio. La stessa immagine, con la stessa antinomia che rende ancor meglio l'essenza conflittuale del rapporto amoroso, torna ai versi "e tremo a mezzo state, ardendo il verno" e "ardo e sono un ghiaccio" dove per estate si vuole intendere, comunque, la presenza di Laura, mentre con l'inverno se ne suggerisce la lontananza, giacché ella è per il poeta il Sole.

In particolare, l'intensità di questa dimensione conflittuale viene egregiamente espressa col ricorso a due grandi ipostatizzazioni: quella di Amore e di Morte, di natura consustanziale. Al sonetto XXXIX addirittura è la loro stessa intima coesione che si insinua nella struttura sintattica del verso. Infatti qui non viene accordata la concordanza

¹⁷ *Ivi*, CCLXXIII.

tra soggetto e predicato per conferire ai due soggetti una più intensa unità. Constatata la reciproca implicanza, il poeta si risolve a fuggire l'incontro con i "begli occhi" che rappresentano l'organo da cui si viene immediatamente rapiti e dal quale bisogna mantenersi prudentemente lontano; ecco perché la similitudine del fanciullo che teme la verga, nella sua concretezza, risulta didascalica. L'amore concepito come impossibilità, come estenuante alternanza tra incanto e disinganno, non può conservare una connotazione positiva, così come non la possiede, *a fortiori*, in Jiménez, perché diviene l'anticamera della morte.

Io temo sì dei begli occhi l'assalto
nei quali Amore e la mia morte alberga
ch'i'fuggo lor come fanciullo la verga
e gran tempo è ch'i'presi il primer salto¹⁸.

L'oro e le perle, e i fior' vermigli e i bianchi,
che '1 verno devrìa far languidi e secchi,
son per me acerbi e velenosi stecchi
ch'io provo per lo petto e per li fianchi;

però i dì miei fien lagrimosi e manchi,
ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi
ma più ne colpo i micidiali specchi,
che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silenzio al signor mio,
che per me vi pregava; ond'ei si tacque
veggendo in voi finir vostro desio.

Questi fuor fabbricati sopra l' acque
d'abisso, e tinti ne l'eterno oblio;

¹⁸ *Ivi*, XXXIX.

onde '1 principio de mia morte nacque¹⁹.

Il conflitto interiore del poeta è reso attraverso la descrizione degli elementi naturali che, per come vengono descritti nel primo verso, sembrano rievocare ancora una sensazione di gradevole primavera, giacché si parla di fiori vermigli e bianchi, ma già il secondo verso, con l'immagine del gelo invernale, sortisce l'effetto della secchezza della natura e del cuore del poeta, trafitto dalle pene d'amore che lo pungono come "acerbi e velenosi stecchi". Al poeta resta solo un viatico ed è quello che il Petrarca desume dall'insegnamento dello stoicismo di Seneca: *nullum enim dolorem longum esse qui magnus est*²⁰ ovvero la consapevolezza che qualunque sofferenza, per quanto dolorosa possa risultare, non possa perpetrarsi a lungo perché o è destinata a dissolversi oppure ad essa subentra la morte che ingloba tutto nella unità indistinta del non-essere.

In conclusione, la naturale evasione da questo disincanto viene ricercata da entrambi i poeti nella vacua quiete che solamente la solitudine può offrire: stanchi di navigare in mezzo ad acque perigliose ambiscono al "disiato porto". Petrarca ritrova se stesso, nella sua vecchiaia solo, senza il conforto dell' amore che ad un vecchio mal si addice; Jiménez si trova sull'orlo di un precipizio, con un cuore stanco di patire ed affannarsi, disposto solo ad allontanarsi da tutto al fine di ritrovare, nella disillusione, la pace del sua solitudine che, come in un miraggio, gli illumina in lontananza l'eccellenza della verità divina della propria anima.

Si può osservare, dunque, dai due rispettivi atteggiamenti, come lo stesso sconforto, la stessa desolazione, il medesimo travaglio interiore e la disperata comune ricerca di una tranquillità che si riveli diuturna e stabile, faccia approdare ciascuno alla meta alla quale ha sempre teso e alla quale in modo più o meno consapevole si è sempre rivolto.

Nel Petrarca troviamo, infatti, l'invocazione a Dio Padre, e la supplica che gli venga concessa la pace tanto attesa. Si coglie, in questi sonetti, un carattere umile e dimesso, una poesia limpida e composta; il solito trasporto emotivo del poeta va estinguendosi e si distinguono solo i toni della rinuncia stemperati da una saggia razionalità. Il desiderio che

¹⁹ *Ivi*, XLVI.

²⁰ *Epistola XXX*.

altrove definiva "folle", qui si fa "fero", e sembrerebbe che il poeta abbia trovato con questa aggettivazione la vera natura bestiale del proprio vigore.

Ormai sono stanco, e mia vita reprendo
di tanto error, che di vertute il seme
à quasi spento, e le mie parti estreme,
alto Dio, a te devotamente, rendo

pentito e tristo de' miei sì spesi anni
che spender si deveano in miglior uso,
in cercare pace ed in fuggir affanni²¹.

Ormai l'uomo non dispone più del tempo, gli entusiasmi vanno scemando, l'animo è stanco e le forze vengono mirabilmente ritratte, proprio mentre cedono, dalla superba endiadi di quest'ultimo sonetto ("destrezza e forza"). La vecchiaia incalza e il corpo con questa è cambiato ("la cangiata scorza"), si è indebolito: non bisogna continuare ad illudersi, mentendo a se stessi. La vita è ormai giunta al declino, resta al Petrarca solo la compagnia di un rimpianto: aver inseguito per tutta la vita qualcosa di elevato ma effimero, senza librarsi in volo, ma "cosa bella mortal passa e non dura". *Tempus fugit*. Ma alla mente del poeta e al suo cuore ancora una volta riecheggia una parola di lei che, improvvisamente, quando ormai la speranza sembrava avere abbandonato l'uomo, ritorna come un ricordo e prende una nuova forma, come se un bagliore di luce eterna avesse rischiarato l'orizzonte cupo di questo vecchio. E così accade che proprio quando l'uomo è affranto e straziato dal rimpianto e dal pentimento, egli trova la prospettiva attraverso la quale guardare la propria anima, e, abbagliato dalla propria fragilità e dalla propria piccolezza, riesce ad incontrare il cammino che lo condurrà là dove, un giorno, gli si apriranno le strade per la vita eterna, illuminate dalla luce celeste che Laura ha sempre personificato.

Non è diverso il modo con cui Jiménez affronta la propria "vecchiaia": considerando che i *Sonetos Espirituales* appartengono alla sua produzione giovanile, la loro evoluzione temporale non ci permette, evidentemente, di accostarci alla vecchiaia fisiologica del

²¹ *Ivi*, CCCXLIV.

poeta. Rimane tuttavia possibile rapportarsi al progressivo approfondimento che caratterizza la sezione finale di quest'opera juanramoniana. La poesia di Jiménez a questo punto si colora di quella lentezza e quel disincanto che solitamente si affacciano nell'uomo con l'incedere di un'età più avanzata. Per questo motivo si può considerare la parte finale dell'opera il risultato di un consistente processo di maturazione spirituale, di una metanoia, ossia di una conversione di vita, che sopraggiunse, nel poeta, intorno ai trentacinque anni. Negli ultimi sonetti della raccolta infatti il tono si carica di note cupe, ombrose e drammatiche come se l'amara consapevolezza della propria vacuità si fosse affacciata in modo sempre più lucido e devastante sul vissuto quotidiano del poeta; e così i suoi versi si tingono dei colori autunnali e delle nebbie invernali. Nonostante ciò al poeta resta una forte sete di eternità ("hambriento de eternidad"), implacabile, cui non riesce a rinunciare. Ma l'animo è ormai consunto dal lungo peregrinaggio e dalla assidua ricerca del Tutto, che mai sono riusciti a sedare il cuore del poeta. E' qui che si può avvertire in tutta la sua saggezza lo stanco disinganno della vecchiaia di cui si fa esimio portavoce il lento ritmo che caratterizza questi splendidi versi.

De tanto caminar por los alcores
agrios de mi viver cansado y lento,
mi descansado pie sangriento
no gusta ya de ir entre las flores²².

La vita viene raffigurata come un arduo sentiero rupestre che costringe l'uomo ad un cammino lento e faticoso. Compagno in questi versi le stesse immagini usate dal Petrarca: anch'egli ricorda, in una delle *Familiare*s indirizzata al padre agostiniano *Dionigi da Borgo San Sepolcro*, la storia di un'ascensione, ossia l'esperienza di un viaggio al *monte Ventoux* che si tramuta in un'esperienza interiore, di un itinerario di cui si scopre il significato simbolico. Francesco sottolinea, infatti, la difficoltà dei sentieri e i suoi sforzi, accompagnati da indugi e soste colpevoli. Si tratta dunque di un'occasione concreta che rappresentò per il Petrarca uno stimolo alla riflessione interiore e alla meditazione. La lentezza e la stanchezza che caratterizzano anche l'esperienza di Jiménez tornano, nel suo linguaggio, con l'*accumulatio* tipica del linguaggio petrarchesco, volta a sottolineare la

²² J.R. Jiménez, *Sonetos Espirituales*, cit., XLI.

difficoltà dell'impresa. Questa abbraccia, infatti, le tracce di una sofferente (“sangriento pie”) ricerca spirituale che vorrebbe condurre il poeta ad una vita serena, in cui l'uomo si pacifica con se stesso e con Dio. Questa meta risulta troppo ardua da conseguire perché, nel tragitto, si insinuano compromessi e insidie che indeboliscono l'anima e di fronte ai quali essa tristemente soccombe; la scelta dell'aggettivo “agrios” esprime indelebilmente questo sforzo. Il poeta arriva a comprendere che per superare questo torbido vortice bisogna inabissarsi nella radice delle cose, viverle autenticamente nella loro più intima essenza, e prenderle su di sé come il frutto consapevole di un lungo tragitto, e, soltanto a questo punto, liberarsene come ci si libera del più inutile fardello. E' questo l'insegnamento che Jiménez accoglie nella fase più matura della sua opera e lo eredita sicuramente dalla lezione di tutti i grandi Maestri dell'oriente e dell'occidente, dallo Zarathustra di Nietzsche alla mistica orientale.

Anche Jiménez aborre, teme, l'abisso della realtà che adombra il nulla, ma ne rimane sempre attratto. Così arriva a comprendere che, evitandolo, lo terrà sempre vicino, e che, invece, vivendolo e affrontandolo, lo allontanerà da sé per sempre. La vita è fatta per essere vissuta in modo autentico; finché si finge di viverla, la si inganna, mentendo a se stessi. Tutto risulta fallace e illusorio, e, anche se l'incanto dell'inganno avvolge la realtà in una luce celestiale, l'uomo che vive autenticamente sa che non sarà eterna.

Era - no, no era asi - de otra manera.

La primavera verde todavia

no era gloria del sol; más parecía

que lo era, ¡Y no lo era! ... ¡Y sí lo era!

Hoy en el banco que la primavera

cuelga de verde y guarda de armonía

parece que el invierno torna fría

y honda la ardiente plenitud primera²³.

²³ Ivi, LI.

Ecco come sotto le amene sembianze di giardini idilliaci possono attecchire le algide radici della realtà che fanno sprofondare l'illusione nell'oblio. La primavera non potrà essere, quindi, la gloria del sole, cioè la sua più alta e genuina espressione, perché né il sole né la primavera sono autenticamente reali, ma sono il frutto di una grande illusione. La speranza e l'incanto si susseguono nella vita dell'uomo, secondo una scansione ciclica che solo alla fine si manifesta in tutta la sua mendacia.

Las espigas suceden a las rosas;
las hojas secas a la espiga;
el hielo sepulta la hoja seca²⁴.

Quando l'uomo avverte la natura della propria illusione guarda alla Vita e la vede inesorabilmente distante. ("Desde el espejo que trastorna mi ilusión, me contemplo en esta vida más bella que en el sueño ¡Y mas distante!"). Bisogna affondarsi nella vita, nella realtà, per comprenderne il senso autentico. Ma, facendo esperienza della realtà, l'uomo si accorge che dietro di essa incombe tangibile la presenza del nulla che fa precipitare l'uomo nel terrore della vacuità. E' questo il momento più difficoltoso per l'individuo, che deve varcare anche i confini del nulla, viverlo profondamente, sprofondarvi, per rifulgere, infine, della vera Luce del divino ("*se entró mi corazón en esta nada*"²⁵). Sarà solo questa condizione di profonda consustanzialità con la realtà e con il nulla a regalare al poeta la tanto agognata liberazione dal ciclo causale delle cose.

Alegre y milagroso vencimiento
que da la libertad²⁶.

La vittoria sulla realtà offre la sensazione di ottenere un risultato insperato e addirittura impossibile. E la libertà che l'uomo guadagna non è una libertà aleatoria, come quella hegeliana del padrone, ma si tratta della libertà autentica del servo, che, proprio come vuole Jiménez, opera sulle cose, e agisce nella realtà; in questo modo l'uomo si

²⁴ Ivi, LII.

²⁵ Ivi, XLIII.

²⁶ Ivi, XLVIII.

aliena in esse, e si libera dal dominio fallace della Illusione che lo tiene schiavo. Si tratta di eliminare il velo di Maya e sfuggire al *principium individuationis*, nell'unico modo in cui all'uomo è concesso farlo, cioè superandolo. L'uomo ritorna, così, vergine (“niño puro”), libero dalla colpa, capace ancora di nominare le cose secondo quello che esse veramente sono, ignaro del bene e del male. Vivendo le cose, l'uomo amplifica il proprio sentimento e si perde nell'origine assoluta delle cose, dove ancora è tutto puro, oltre il bene e il male.

Se me abría el sentimiento

[...]

Perdido en la alborada de las cosas,
el universo fui, resucitado
del corazón de la varona muerta²⁷.

Viene simboleggiato in questi versi, attraverso un limpido linguaggio e una meravigliosa metafora, il viaggio eterno e cosmico di un uomo che è diventato Uomo, specie pura assoluta ed eterna, resuscitando dal nulla delle cose.

¡Que amena paz en este alejamiento de todo! ...
la vida se desnuda y resplandece
la escelsitud de su verdad divina²⁸.

Solo quando la vita si sarà privata e spogliata di tutto, coerentemente con la tradizione della mistica spagnola, Jiménez vedrà rilucere la magnificenza della propria origine divina in tutto il suo splendore e godrà di quell'inesauribile pace che l'unione mistica con la divinità gli permette di condividere col Tutto. L'importanza della *desnudez*, già rilevata in precedenza, è, in questo verso, ancora più fondamentale perché alla base della *desnudez*, cioè della liberazione dalle cose della vita insiste quella più importante e più radicale della donna; quindi, la possibilità concessa all'Uomo di poterla vedere in tutto il suo autentico splendore. Non si tratta più semplicemente di possedere la donna-*domina*, ma di contemplare la vera mediatrice col divino, anch'ella pura essenza, fonte

²⁷ *Ivi*, XLVIII.

²⁸ *Ivi*, LV.

originaria di bellezza eterna sul grembo della quale riposa l'*anima mundi*. Sia in Petrarca sia in Jiménez la donna è riuscita a portare a compimento la propria missione: ha messo il poeta in contatto con Dio che, ora finalmente, si può vedere in tutta la sua grandezza.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

BIBLIOGRAFIA

- ALVAR, M., *Juan Ramón Jiménez y la Palabra Poética*, en “Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso”, Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1.983, pp. 13-25.
- AZAM, G., *Del Modernismo al Post-Modernismo con Juan Ramón Jiménez*, en “Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso”, Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1.983, pp. 165-179.
- AZAM, G., *La Estación Total de J. R. Jiménez o la Plenitud Radiante*, “Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispanica”, Fundación Universitaria Espanola, Seminario “Menendez Pelayo”, n. 4, Madrid 1982, pp.207-223.
- BENÍTEZ CASCO, H., *Juan Ramón Jiménez – Poesía y Transrealidad*, Dattiloscritto, Uruguay, il 25 Maggio 1971.
- BLASCO PASCUAL J. – GÓMEZ TRUEBA T., (a cura di), *Juan Ramón Jiménez Prosista*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer 2000.
- CAMPOAMOR, GONZÁLEZ, A., *Vida y poesía de Juan ramón Jiménez*, Sedmay, Madrid 1976.
- CANO REYES, R., *La “callada palabra” de Juan Ramón: análisis e interpretación de un proceso textual*, en «Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso», Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 483.
- CERNUDA, L., *Los dos Juan Ramón Jiménez*, en «Poesía y Literatura» Seix-Barral, Barcelona 1996, pp. 105-115.
- CHIAPPINI, G., *Los fundamentos del ‘yo’ y el universo conciliado*, «Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón», Los Libros de Fausto, n. 9, Moguer, pp.23-39.
- CRESPO, A., *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona 1974.
- DE ALBORNOZ, A., *El Sentido de la Cita y la Autocita en “Espacio”*, en «Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso», Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 117-123.
- DEL VILLAR, A., *Crítica de la razón estética, el ejemplo de J.R.J.*, Los libros de Fausto, Madrid 1988.
- DEL VILLAR, A., *La Inteligencia como armonizadora entre ilusión y realidad en Juan Ramón Jiménez*, «Letras de Deusto», vol. 24, n. 63, Abril-Junio 1994, pp. 77-102.

- DOMINGUEZ SÍO, M. J., *La ética-estética de Juan Ramón: una poética incomprendida*, "UNIDAD (Cuaderno de Textos) de Zenobia y Juan Ramón (y estudios juanramonianos)", Moguer 1996, pp. 75-87.
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, R., *Categorías. Coordinadas poéticas*, en "Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso", Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1.983, pp. 307-328.
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, R., *El Misticismo de Juan Ramón Jiménez*, «*Explication de textos literarios*», Departamento de español y portugués de California State University, Sacramento, California, s.d., pp. 97-106.
- GALLEGO PÉREZ, C., *El plano dialogal en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, en «Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso», Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1.983, pp. 445-455.
- GALLINA, A. M., *Juan Ramón Jiménez Petrarchista*, «Annali di Ca' Foscari», Venezia 1963.
- GARCÍA GUTIERREZ, J., *La Metafísica de Juan Ramón Jiménez*, «Intramuros», XXV años del Instituto Suárez de Figueroa, Zafra 1.995, pp. 155-164.
- GARCÍA GUTIERREZ, J., *Una metafísica de la inmanencia*, texto inedito.
- GARFIAS, F., *Juan Ramón en su reino*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer s.d.
- GARFIAS, F., *Juan Ramón Jiménez y San Juan de la Cruz*, «Monte Mayor», Revista de cultura, n. 2, Moguer 1991, pp.5-7.
- GÓNGORA, L., *Sonetti*, Scelta e Traduzione di C. Greppi, Introduzione di F. Fortini, Mondadori, Milano 1997.
- GRAFFIEDI, F., *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*, Bulzoni, Roma 1996.
- GUERRERO RUIZ, J., *Juan Ramón de viva voz*, Insula, Madrid 1961.
- GUTIÉRREZ POZO, A., *Poesía y Silencio en Juan Ramón Jiménez (Aproximación al decir poético)*, texto inedito.
- JIMÉNEZ, J. R., *Antología poética*, Edición de Javier Blasco, Cátedra, Madrid 1992.
- JIMÉNEZ, J. R., *Antología poética*, Selección, introducción y notas de C. Jiménez y E. Márquez, Planeta, Barcelona 1988.
- JIMÉNEZ, J. R., *Espacio y Tiempo*, Publicaciones de la fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer 1996.

- JIMÉNEZ, J. R., *Ideolojía (1897 – 1957), Metamórfosis, IV*, reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Anthropos, Barcelona 1990.
- JIMÉNEZ, J. R., *Ideolojía II, Metamórfosis, IV*, justificación, glossa y sugerencias de Emilio Ríos, Ediciones de la Fundación J. R. Jiménez, Moguer, Casa Zenobia y Juan Ramón 1998.
- JIMÉNEZ, J. R., *La estación total con las Canciones de la nueva luz (1923 – 1936)* (tr. it. a cura di F. Tentori, *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce*, Passigli, Firenze).
- JIMÉNEZ, J. R., *Sonetos Espirituales*, Edición Aguilar, Madrid 1974.
- JIMÉNEZ, J.R., *El Modernismo, Notas de un curso (1953)*, Aguilar, Madrid, 1978.
- KIERKEGAARD, S., *In vino veritas*, a cura di D. Borso e S. Davini, Giovanni Tronchida Editore, Milano 1996.
- NEBRERA TORRES, G., *Para una lectura de los Sonetos Espirituales*, en «Juan Ramón Jiménez en su centenario», Ricardo Senabre, Cáceres 1981 pp.231-258.
- PALAU DE NEMES, G., *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid 1974.
- PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1992.
- PLOTINO, *Enneadi*, (tr. it., introduzione e note di G. Faggini, presentazione di G. Reale), Rusconi, Milano 1992.
- REALE, G., *Storia della Filosofia Antica*, con la collaborazione di Roberto Radice, Voll. 5, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1993.
- ROMERO PÉREZ, C., *Juventud y madurez, un mito en dos versiones*, en «Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso», Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1.983, pp. 457-467.
- ROSSI, P., *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna 1991.
- RUBÍN, W., *La Universalidad de Juan Ramón*, en «Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso», Tomo II, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 511-513.
- S. JUAN DE LA CRUZ, *Subida al Monte Carmelo*.
- S. TERSEA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Prólogo de F. Rico, al cuidado de Jorge García Lopez, Plaza & Janes Editores, Barcelona 1998.
- VITALE, M., *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca)*, Editrice Antenore, Padova 1996.

ZARDOYA, C., *Juan Ramón Jiménez y la 'fugitiva' realidad*, «Sin Nombre», vol. XII, n. 3, Abril- Junio 1982, San Juan de Porto Rico, pp.106-123.