

La bondad de Dios, su benéfica providencia, el orden y armonía del universo, la inmensa variedad de seres que lo pueblan y hermocean, nos llevan poderosamente a la contemplación y a estimar la dignidad de nuestro ser y el encanto celestial de la virtud⁷¹.

Non si tratta di due fasi cronologiche, né di una rigida contrapposizione fra la tendenza neoclassica e quella dell'illuminismo filosofico, perché, come ha sottolineato Frolidi, è *illustrada* tutta la produzione di Meléndez e «las anacreónticas amorosas y eróticas que nacen del nuevo culto de la sensibilidad, no se pueden considerar poesía ligera y de mera evasión, más bien constituyen un consciente acto revolucionario, con claro significado de “ruptura”»⁷². Nel «Prólogo del Autor» pubblicato nell'edizione postuma del 1820, il poeta sottolinea la varietà dei suoi versi («Son de todos los géneros, desde la letrilla delicada y alegre hasta lo sublime de la oda y lo grave y severo de la epístola»⁷³) e, anche sotto questo aspetto, «non si trova alcun rigorismo» – osserva ancora Frolidi –, e «così l'anacreontica può dal suo contenuto leggero volgersi a temi più gravi e il romance piegarsi a ogni contenuto con una libertà prima sconosciuta»⁷⁴. Nel suo ultimo prologo, inoltre, il poeta sottolinea il protagonismo che assume l'“io” in molti suoi componimenti, in rapporto con la funzione svolta dalla scrittura nel corso delle proprie esperienze vitali:

Tal vez se notará que en mis versos hablo mucho de mí; compuestos los más como distracción de mis tareas, o hijos de mis desgracias y mis penas para aliviarme en ellas de mis justos dolores, no es mucho que los pinte, y acaso los pondere. He bebido mucho sin merecerlo en la amarga copa del dolor [...] ⁷⁵.

Considerando il rapporto fra l'emittente lirico e il mondo poetico rappresentato nel testo, nell'opera di Meléndez possiamo distinguere il “canto” rivolto a una realtà recepita nei suoi aspetti più vitali e spesso stilizzata, l'“inno” indirizzato al Creatore delle meraviglie dell'Universo o a un'Energia Cosmica divinizzata, e il “pianto” per i lutti personali e la sofferenza umana in generale, che a volte sfocia in accenti di protesta contro le ingiustizie sociali, in piena coerenza con il chiaroscuro di un'epoca caratterizzata dalla poliedricità. Non sempre si tratta, beninteso, di modalità rigidamente separate, perché nella visione gioiosa può improvvisamente insinuarsi la nota melanconica che nasce da un sentimento di fugacità, così come l'amarezza di fronte alla sventura può essere neutralizzata dalla meditazione filosofica o dal sentimento religioso.

Un esempio di “canto” è il romance *La lluvia*⁷⁶, in cui il poeta celebra festosamente l'arrivo dell'acqua rigeneratrice, in una sorta di rito propiziatorio all'abbondanza, scandito dall'esortazione «bajad, bajad» (vss. 17, 21, 29, 33).

⁷¹ *Ivi*, p. 104.

⁷² R. FROLDI, *La poesía ilustrada de Meléndez Valdés*, in «Ínsula», 504 (dicembre 1988), pp. 19-20.

⁷³ J. MELÉNDEZ VALDÉS, *ed. cit.*, p. 95.

⁷⁴ R. FROLDI, *Un poeta illuminista*, *cit.*, pp. 134-135.

⁷⁵ *Ivi*, p. 96.

⁷⁶ *Ed. cit.*, pp. 298-299 (-1797).

Tutti gli elementi della natura sono partecipi: «las flores» (vs. 6), «los árboles» (vs. 40) che si riflettono nello specchio del «río» (vs. 37) agitato «en sueltos círculos» (vs. 39), «las aves» (vs. 46) e il «corderillo» (vs. 54), come pure «el pastor» (vs. 53) e «el labrador» (vs. 64), ricevono l'influenza benefica del liquido vitale, mentre il vento (vss. 30 e 61) contribuisce a diffondere le piacevoli impressioni sensoriali che coinvolgono la vista («tus perlas del sol heridas / brillan cual ricos diamantes», vss. 11-12; «hermoso verde», vs. 26), l'udito («oh cómo al oído / encanta el ruido suave», vss. 33-34) e l'olfatto («el pecho lo aspire», vs. 32). I versi conclusivi ribadiscono l'invito a propiziare la fecondità della natura, connotata da un gioioso dinamismo:

La naturaleza toda
se agita, anima, renace
más gallarda, ¡oh vital lluvia!,
con tus ondas saludables.
Ven, pues, ¡oh, ven!, y contigo
la fausta abundancia trae
que, de frutos coronada,
regocije a los mortales. (vss. 81-88)

In questo *romance* Meléndez dimostra di aver assorbito la lezione di Thomson e Saint-Lambert⁷⁷, maestri nell'espressione sensoriale di fronte allo spettacolo della natura, e di aver interiorizzato il dialogo intertestuale per dar vita a paesaggi in cui il ruolo basilare dello sguardo del contemplatore si fonde con l'udito, l'olfatto e il gusto. I primi versi dell'ode anacreontica *Después de una tempestad*⁷⁸, composta fra il 1801 e il 1806, sottolineano immediatamente le emozioni suscitate dalla vista:

¡Oh, con cuánta delicia,
pasada la tormenta,
en ver el horizonte
mis ojos se recrean!
¡Con qué inquietud tan viva
gozarlo todo anhelan,
y su círculo inmenso
atónitos rodean! (vss. 1-8)

Lo sguardo "inquieto", anelante e in movimento, cattura il quadro dinamico del «círculo inmenso» nel cui centro si colloca l'io lirico, che non solo registra la luce cangiante e i colori dell'«iris a lo lejos» (vs. 29), ma assorbe le «olorosas esencias» (vs. 36) che «la nariz y el labio / extáticos alientan» (vss. 33-34) e «el

⁷⁷ J. THOMSON, *The Spring*, vv. 1-4: «Come, gentle spring, ethereal Mildness, come; / And from the bosom of yon dropping cloud, / While music wakes around, veil'd in a mower / Of shadowing roses, on our plains descend» (*The Seasons*, cit., p. 1). J.-F. DE SAINT-LAMBERT, *Le Printemps*: «Vois ces arbres en fleurs, de leur cime agitée / Verser sur les sillons une pluie argentée», ecc. (*op. cit.* p. 18). Cfr. J.H.R. POLT, *Batilo...*, cit., pp. 221-222 e G. DEMERSON, *op. cit.*, vol. II, p. 210.

⁷⁸ *Ed. cit.*, pp. 157-158.

corazón dilatan» (vs. 37), sensazioni che si traducono espressivamente nelle esclamative («¡Oh, cuán rico de luces», vs. 69; «¡Cuál su fúlgido carro», vs. 73), finché la vista, abbagliata da tanto fulgore, confonde la mente del contemplatore e spegne il suo canto:

mientras ciega mi mente
de ver tantas bellezas,
en lugar de cantarlas,
ni a admirarlas acierta. (vss. 89-92)

Polt afferma che questo componimento «debe algo, poquísimamente, a Saint-Lambert»⁷⁹ e, in effetti, sul piano della manifestazione discorsiva Meléndez dimostra il suo apporto originale, perché egli non è un banale imitatore e ciò che deve al poeta francese, come a Thomson e ad altri autori, è soprattutto l'apprendimento di una nuova modalità descrittiva, che libera il paesaggio letterario dalla tradizionale funzione analogica⁸⁰ per rendere protagoniste le sensazioni dello spettatore. La difficoltà nell'enucleare le fonti di Meléndez non deriva solo dal gran numero di letture, come nota Demerson⁸¹, ma anche dalla sua capacità di assimilarle e trasformarle: per riprendere una tradizionale metafora, egli, come l'ape, si alimenta del nettare di vari fiori per produrre il proprio miele. Le memorie dei versi di Saint-Lambert si è depositata sul fondo di questa anacreontica e dà luogo a un'elaborazione che rompe con gli schemi del passato per aderire a una nuova sensibilità, che a sua volta germoglierà nelle successive generazioni di poeti, portando nuovi frutti. Di fronte al «círculo inmenso» della contemplazione di Meléndez, forse non è del tutto fuorviante pensare al «redondeamiento / del esplendor» di Jorge Guillén, il cui io lirico appare «centro en aquel instante / de tanto alrededor»⁸²: ricordo conscio o reminiscenza involontaria? Di certo Guillén, come gli altri poeti del Ventisette, aveva letto Meléndez, e non solo attraverso l'edizione pubblicata da Pedro Salinas⁸³, per cui, insieme ai suoi compagni di «generazione», poteva partorire nuove gemme sul tronco originario.

In *Desdén injusto. Imitando a Garcilaso*⁸⁴ Meléndez segnala espressamente il suo modello, mentre in altri casi si limita a lasciare una traccia del dialogo con le fonti classiche. Nell'ode anacreontica *A una fuente*⁸⁵, per esempio, il «canto» cosmico propiziatorio lascia intravedere le sue radici oraziane attraverso un'eco della «fons Bandusiae» (*Carmen* III, XIII) celebrata dal poeta latino,

⁷⁹ J.H.R. POLT, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁰ Per citare un solo esempio di una modalità assai diffusa nei Secoli d'Oro, si pensi al sonetto LIX di Juan de Arguijo, in cui il rapido stravolgimento del temporale e il successivo ritorno alla calma si rapportano analogicamente ai mutamenti della fortuna (*Obra completa de don Juan de Arguijo* (1567-1622), ed. di S.B. Vranich, Albatros-Hispanófila, Valencia 1985, pp. 309-311).

⁸¹ G. DEMERSON, *op. cit.*, vol. II, pp. 198-199.

⁸² Rispettivamente in *Perfección* e in *Las doce en el reloj, Cántico* [1936], ed. de J.M. Blecua, Biblioteca Nueva, Madrid 2000, pp. 216 e 271.

⁸³ MELÉNDEZ VALDÉS, *Poetas*, ed. de Pedro Salinas, Espasa-Calpe, Madrid 1955.

⁸⁴ *Ed. cit.*, pp. 586-587 (-1775).

⁸⁵ *Ed. cit.*, pp. 116-117 (-1814).

che promette un sacrificio rituale, auspicando che la freschezza dell'acqua non sia contaminata dall'arsura estiva, e si impegna a nobilitarla con i suoi versi; l'autore spagnolo, a sua volta, augura un'eterna abbondanza:

¡Oh!, nunca, fuente clara,
 nunca menguados veas
 los copiosos cristales
 que tus márgenes llenan (vss. 53-56),

però cattura solo la suggestione di alcune immagini oraziane, peraltro già penetrate nella lirica dei Secoli d'Oro⁸⁶, e le amplifica impregnandole con le connotazioni gioiose che derivano dagli stimoli sensoriali (mi espíritu se goza, / mis ojos se embelesan», vss. 3-4), esplicitando nella conclusione il rapporto fra il "suono dell'acqua" e la "musicalità poetica":

[...] alegre acompañes
 murmulando parlera
 de mi lira los trinos,
 de mi labio las letras. (vss. 65-68)

Il connubio fra la formula propiziatoria oraziana e l'espressione sensoriale è caratteristica di vari componimenti. Così, in *Al viento*⁸⁷, l'emittente esordisce con la scansione dell'imperativo «ven» (vss. 1, 5 e 9), supplicando il «plácido favonio» di diffondere gli impulsi vitali (Empápate [...] / de aromas y de esencias, / y adula mis sentidos», vss. 14-16); il vento, infatti, è fonte della feconda ispirazione che sgorga dagli stimoli della natura e il poeta promette di celebrarlo:

Yo regaré tus plumas
 con el alegre néctar
 que da la vid, [...].
 Así el abril te ría
 contino, [...],
 y así cuando en mi lira
 soplares, yo sobre ella
 a remedar me anime
 tus silbos y tus quejas. (vss. 33-35, 37-38, 45-48)

In *De la primavera*⁸⁸, il modello oraziano fa confluire la descrizione della rinascita cosmica nella consapevolezza che «vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam» (*Carmen* I, IV, vs. 15); dopo il riferimento ai «tesoros y galas» che si manifestano «por prados y vergeles» (vss. 3-4) e agli «aromas / [...], que mueven / en la nariz y el seno / mil llamas y deleites» (vss. 21-24), il poeta,

⁸⁶ Per esempio, la «Dulce, sabrosa, cristalina fuente, / refugio al caluroso, ardiente estío» di Gutierre de Cetina (*Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno, Cátedra, Madrid 1987, p. 77).

⁸⁷ Oda anacreóntica XXXVII (-1784), *ed. cit.*, p. 141.

⁸⁸ Oda anacreóntica V (-1814), *ivi*, p. 118.

in un *memento mori* impregnato di tonalità espressive barocche, riflette sulla fugacità dei giorni:

¿podrá nadie arrancarlos
de la nada en que mueren?
Un instante, una sombra
que al mirar desaparece,
nuestra mísera vida
para el júbilo tiene. (vss. 59-64)

Ma se la «pallida Mors» e la «domus exilis Plutonia» sono le note finali dell'ode di Orazio, in quella di Meléndez prevale l'impulso vitale, in una goliardica rimozione che invita a godere spensieratamente il presente, secondo la modalità anacreontica⁸⁹:

Ea, pues, a las copas,
y en un grato banquete
celebremos la vuelta
del abril floreciente. (vss. 65-69)

In *A la Aurora*⁹⁰, la celebrazione della luce e dei colori è intrisa di riferimenti mitologici e di memorie classiche⁹¹, con la personificazione della «purpúrea diosa» (vs. 89) e l'auspicio finale del poeta che il «día fausto y puro» (vs. 91) possa riflettersi nel suo «blando seno, / sin ansias que lo aquejen, / la paz y la inocencia / por siempre unidas reinen» (vss. 93-96). L'esordio, «Salud, riente Aurora», invece, può ricordare sia i versi «Salve, divina y sacrosanta Aurora / [...] / salve, la mensagera del vermejo / pastor ...», di Francisco de la Torre⁹², sia l'esclamazione «Hail, holy Light», che dà avvio al libro III del *Paradise Lost* di Milton. Anche in altri componimenti Meléndez ricorre all'interiezione «Salud» come formula introduttiva: fra questi, *Al sol*⁹³, che presenta alcune analogie con l'omonimo *Idilio* di Jovellanos⁹⁴, ma anche significative differenze.

⁸⁹ Cfr. *El Anacreonte* di Villegas, *Monótrofes XXII-XXV* (ed. cit., pp. 82-84) e le odi IV, XXIV e XXV di Anacreonte, in *Poesías de Anacreón, Teócrito, Bion y Mosco*, traducidias del griego por J.A. Conde - B. Cano, Madrid 1796, pp. 15 e 36-37. Meléndez ha già elaborato il tema in *Sobre el temor de la vida futura* (-1773), ed. cit., p. 162.

⁹⁰ Oda anacreóntica VIII (-1814), ed. cit., pp. 119-120.

⁹¹ Da Omero, *Illiade*, I, 477 («Ἥμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως»), a Virgilio, *Eneide* III, 521 («Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis»), IV, 584-585 («Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile»), VII, 25 («Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis») e OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 1, 112-114 («...nitido patefecit ab ortu / purpureas Aurora fores et plena rosarum / atria...»).

⁹² Oda III, vss. 33 e 37-38, in F. DE LA TORRE, *Poesías*, ed. de L. Cerrón Puga, Cátedra, Madrid 1993², pp. 98-100. Il motivo dell'aurora è frequente in Torre (Son. 2, *Églogas* 2, 5, 8, ecc.). Ricordo che le sue *Poesías* erano state pubblicate a Madrid nel 1753, nella Imprenta de Música de D. Eugenio Bienco, con un discorso di Luis José Velázquez, «en que se descubre ser el verdadero Autor el mismo Don Francisco de Quevedo».

⁹³ *Odas filosóficas y sagradas*, XIII (-1794), ed. cit., pp. 762-765.

⁹⁴ G.M. JOVELLANOS, *Idilio X* (-1779), in ID., *Poesías*, ed. cit., pp. 164-165.

Jovellanos – che sul piano metrico adotta la fluida musicalità dei settenari – si rivolge al «Padre del universo» (vs. 1), fonte di vita, organizzando il testo intorno a due poli antitetici: da un lato, «la noche tenebrosa» (vs. 25) – a cui corrisponde la connotazione negativa di termini come «fraudes» (vs. 26), «perfidias» (vs. 26), «dolos» (vs. 27), «sustos» (vs. 33), «horrenda» (vs. 34), ecc. – e dall'altro «el día» (vs. 10), ossia il campo semantico della luce e dell'ardore vitale («alba cristalina», vs. 8; «luces matutinas», vs. 20; «clara luz», vs. 40; «llamas», vs. 22; «luz y fuego», vs. 50), che genera sentimenti di gioia («júbilo», «sosiego» e «gozo», vss. 36-7). La celebrazione dell'astro diurno si avvale di qualche immagine di ascendenza mitologica, come quella del «reluciente / carro» dalle «diamantinas / y voladoras ruedas» (vss. 13-15), con la conseguente personificazione del sole («rigiendo tus caballos / con las doradas bridas: / o ya el luciente carro / con nuevo ardor dirijas / al reino austral», vss. 45-9), fino all'asserzione conclusiva del poeta:

tu rostro refulgente,
 tu ardor, tu luz divina
 del hombre serán siempre
 consuelo y alegría. (vss. 55-58)

Non è da escludersi che sullo sfondo vi sia la reminiscenza di alcuni versi del *Carmen Saeculare* di Orazio – «alme Sol, curru nitido diem qui / promis et celas aliusque et idem / nasceris» (vss. 9-11)⁹⁵ – e che questi facciano parte anche dell'intertesto dell'inno cosmico di Meléndez, scandito dal ritmo dinamico che deriva dall'elaborata alternanza di settenari ed endecasillabi. Sono evidenti le coincidenze lessicali dell'*Oda* con il componimento di Jovellanos, da cui vengono ripresi alcuni motivi, ma con un proposito amplificatore visibile fin dall'inizio, dove il vocativo «Padre del universo» dell'*Idilio* viene enfatizzato, come premessa di una glorificazione panteista:

Salud, oh sol glorioso,
 adorno de los cielos y hermosura,
 fecundo padre de la lumbre pura,
 oh rey, oh dios del día,
 salud; tu luminoso
 rápido carro guía
 por el inmenso cielo,
 hinchendo de tu gloria el bajo suelo. (vss. 1-8)

Su un tessuto lessematico costituito da termini comuni («padre», «carro», «divina», «caballos», «noche», «luz», «día», «alegría»), Meléndez accentua le note di colore (per esempio, «de luz, de grana y oro recamada», vs. 19) e incrementa il dinamismo della rappresentazione, spingendo lo sguardo fino ai confini della «África tostada, / las regiones del hielo / y el Indo celebrado» (vss. 46-47), ridotti a «un punto en tu círculo dorado» (vs. 48). Non vi è solo l'esultanza

⁹⁵ Q. Horatius Flaccus, ed. de I.G. Orellius, Calvary, Berolini 1886, p. 604.

di fronte al dileguarsi delle tenebre e al diffondersi del calore vitale, ma c'è anche la percezione della fecondità e degli impulsi erotici che sgorgano dalla fonte divina del Sole:

Su ancho gremio amorosa
 la tierra te previene;
 sus gérmenes fecundas,
 y en vivas flores súbito la inundas.
 [...]

 Por la leona fiera
 arde el león rugiente,
 su pena lisonjera
 canta el ave, y sonando
 el insecto a su amada va buscando. (vss. 53-56 e 60-64)

MeléndeZ non ha dimenticato le voci dei classici spagnoli, la cui eco risuona qua e là, in un contesto del tutto innovato: Fray Luis de León, nella traduzione dell'*Oda I delle Olímpicas* di Pindaro, aveva scritto «que el sol, que es rey del día, / por todo el yermo cielo se demuestra»⁹⁶ e Meléndez si rivolge all'astro con il doppio appellativo «oh rey, oh dios del día» (vs. 4), ossia attribuendogli non solo la "regalità", ma anche la "divinità"; più avanti, descrivendo il risveglio dal «fúnebre letargo» (vs. 26) notturno, nota che «La fuente se deshiela, / suelto el ganado pace, / libre el insecto vuela, / y el hombre se levanta» (vss. 29-31) e questi versi ricordano Garcilaso, in particolare «El sol tiende los rayos de su lumbré / por montes y por valles, despertando / las aves y animales y la gente» (Égl. I, 71-73), o «nuestro ganado pace, el viento espira» (Égl. II, 1146), ma il *locus amoenus* del poeta toledano è assorbito nella vastità dello spazio cosmico e nell'esultanza della rinascita alla luce vivificatrice.

L'*Idilio* di Jovellanos si conclude con un accenno al tramonto del sole («o en fin, precipitado / sobre las cristalinas / occiduas aguas caigas / con luz más blanda y tibia», vss. 51-54) e Meléndez, a sua volta, presenta il momento di transizione dal giorno alla notte con la raffigurazione pittorica dei colori che precedono l'arrivo della notte, esprimendo il sentimento di meraviglia che pervade il contemplatore:

Pero ya fatigado,
 en el mar precipitas de occidente
 tus flamígeras ruedas. ¡Cuál tu frente
 se corona de rosas!
 ¡Qué velo nacarado!
 ¡Qué ráfagas vistosas
 de viva luz recaman
 el tendido horizonte, el mar inflaman! (vss. 121-128)

Lo stupore dello spettacolo sublime – catturato dalla «vista, embebecida»

⁹⁶ F. LUIS DE LEÓN, *Poetas completas*, cit., p. 320.

(vs. 129) – è reso dalla catena di esclamazioni, che si susseguono anche nei versi seguenti, dove il campo semantico del colore è consolidato da termini come «encendida» (vs. 129), «lumbre» (vs. 130), «púrpura» (vs. 134), «llamas» (vs. 141), «centellante» (vs. 144). Per quanto la modalità allocutiva manifesti la presenza discorsiva dell'emittente, questo si palesa esplicitamente in prima persona solo nella conclusione, dove il commiato include un'ulteriore glorificazione del Sole (simbolo dell'Onnipotente) e, infine, dà luogo alla petizione del poeta:

¡Adiós, inmensa fuente
de luz, astro divino! ¡Adiós, hermoso
rey, de los cielos, símbolo glorioso
del Excelso! Y si ruego
a ti alcanza ferviente,
cantando tu almo fuego
me halle la muerte impía
a un postrer rayo de tu alegre día. (vss. 145-152)

Al di là della presunta influenza ossianica⁹⁷, in questa ode si può percepire l'eco della *Fête du Soleil à l'équinoxe d'Automne* di Marmontel⁹⁸, in cui il coro degli Inca, alternandosi con le preghiere del Pontefice in un rito propiziatorio, apostrofa il Sole con queste parole: «Âme de l'univers, toi, qui du haut des cieux, ne cesses de verser au sein de la nature, dans un océan de lumière, la chaleur, la vie, et la fécondité». Di certo la voga delle celebrazioni cosmiche (stagioni, parti del giorno, astri) aveva invaso la letteratura europea, stimolando i canti descrittivi impregnati di espressioni sensoriali, che potevano intrecciarsi con la riflessione filosofica e trasformarsi in veri e propri inni.

Nell'ode *A la luna*⁹⁹ di Meléndez Valdés, l'emittente lirico si identifica come «un lloroso / mortal» (vss. 3-4) e l'allocuzione all'astro notturno è motivata dalla ricerca di conforto. Nell'inno si inserisce, pertanto, la nota del pianto, modulata sulla reminiscenza delle *Nights* di Young¹⁰⁰, ma anche, probabilmente, di alcuni poeti del Siglo de Oro, come Francisco de la Torre¹⁰¹. Nel contesto, svolgono un ruolo importante le antitesi «suelo» (vs. 5) / «alta cumbre» (vs. 8) e «noche umbrosa» (vs. 16) / «argentada llama» (vs. 44): dalla prima opposizione, infatti, deriva l'impulso di elevazione che conduce al culto pan-teista («todo, luna, te adora», vs. 92), mentre il contrasto “buio”/“luce” connota

⁹⁷ Cfr. I. MONTIEL, *Ossión en España*, cit., pp. 76-78.

⁹⁸ J.-F. MARMONTEL, *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*, Lacombe, Paris 1778, vol. I, pp. 28-31. Nella biblioteca di Meléndez figurano gli 11 volumi delle *Œuvres* di Marmontel, pubblicati a Lione nel 1777.

⁹⁹ *Odas filosóficas y sagradas* XXIII (1796), ed. cit., pp. 792-796.

¹⁰⁰ Colford osserva che «The second strophe from Meléndez' ode "A la luna" has clearly caught the spirit of the following lines [549-562] from Young's ninth *Night*, "The Consolation"» (*Juan Meléndez Valdés*, cit., pp. 212-213).

¹⁰¹ In particolare, il *Soneto XXII* («Luna, gloria y honor de la cautiva / gente del llanto, cuyas altas penas / alivias», vss. 5-8) e la *Canción IV* («clara y hermosa Luna [...]», vss. 47-52; «Tal estoy, que mirando / la lumbre de Diana / entre los ojos de la noche oscura», vss. 79-81), in F. DE LA TORRE, *Poesías*, cit., pp. 108 e 185-186.

metaforicamente i motivi descrittivi, vincolandoli al travaglio interiore del contemplatore, che cerca di alleviare l'oscurità della sofferenza. Se in una parte del componimento l'io tende a mascherarsi sotto la sineddoche («el congojado pecho», vs. 137), o ad occultarsi dietro ai correlati oggettivi di figure che rappresentano la generale condizione umana («el mortal», vs. 119; «el náufrago perdido», vs. 133; «el caminante», vs. 136; «el enfermo», vs. 146), a un certo punto si svela apertamente nella sua soggettività e la voce lirica si modula sulla confessione intima:

¡Luna!, calma mis males
y vuelve al alma mía
la paz, la blanda paz que antes tenía.
Horrísona tormenta
brama; la envidia de su atroz veneno
hiciera blanco mi inocente seno,
la calumnia me infama,
el poder me amedrenta,
sopla el odio la llama,
y en mi duelo profundo
tú sola me oyes en el ancho mundo. (vss. 158-168)

Però l'impulso comunicativo viene frustrato dal trionfo delle tenebre: «una nube fatale» (vs. 170) nasconde la luce della luna e l'io si trova immerso nel buio del proprio soliloquio. Sfuggente come l'oggetto del desiderio, l'astro diventa emblema della precarietà della vita, ma, in quanto essere cosmico, gode del tempo ciclico dell'eterno ritorno, a differenza dell'uomo, condannato al tempo lineare che fluisce verso il nulla:

También fugaz mi vida
brilló, y fue sombra y nada;
tú empero a rayar tornas
y de luz nueva el universo adornas. (vss. 181-184)

In questa ode l'emittente si presenta come un io solitario e alienato dal mondo sociale, che sembra preludere a un tipo di soggetto romantico, con cui pare condividere anche la tendenza a proiettare il proprio stato d'animo sullo specchio cosmico. Tuttavia, non si possono ignorare gli echi barocchi (così evidenti nelle risonanze gongorine e quevediane dei vss. 181-182) e i legami con la poesia analogica dei Secoli d'Oro (tanto per citare un esempio, si pensi al *Soneto LXV* di Herrera¹⁰³), mentre nel riferimento al veleno dell'invidia si percepiscono affinità con Fray Luis de León che, indirizzandosi alla Madonna, scrive:

¹⁰² Cfr. S. KIRKPATRICK, *op. cit.*, pp. 24 e ss.

¹⁰³ FERNANDO DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Cátedra, Madrid 1985, pp. 450-51: «Mas, Pacheco, este mesmo hórrido suelo / reverdece, y, pomposo, su riqueza / muestra, y del blanco mármol la dureza / desata de Favonio el tibio vuelo. // Pero el dulce color y hermosura / de nuestra humana vida, cuando huye, / no torna, ¡o mortal suerte, o breve gloria!».

Virgen del sol vestida,
de luces eternas coronada,
que huellas con divinos pies la luna:
envidia emponzoñada,
engaño agudo, lengua fementida,
odio cruel, poder sin ley ninguna
me hacen guerra a una¹⁰⁴.

Anche in questo caso, la modernità di Meléndez deriva dalla personale elaborazione di stimoli diversi, che si intrecciano originando un testo innovativo. Alcuni motivi dell'ode *A la luna* vengono ripresi dal poeta in una delle elegie morali, *De las miserias humanas*¹⁰⁵, dove l'emittente lirico torna a rivolgersi alla «deidad augusta de la noche umbrosa» (vs. 2) per esprimere la sua sofferenza:

¡Luna!, ¡piadosa luna!, ¡cuánto peno!
No, jamás otro en tu carrera viste,
a otro infeliz cual yo de angustias lleno. (vss. 25-27)

L'io solitario e alienato dell'epoca illuminista, a differenza del corrispettivo tipo romantico, è tuttavia depositario di valori etico-morali e, in nome della «virtù», può innalzare una voce di denuncia:

Cada cual sólo en adorar se afana
el ídolo que alzó su devaneo,
y al cielo su afición lo encumbra insana.
¿Quién hace, quién, de la virtud su empleo?
¿Quién busca osado la verdad divina,
o al aura del favor cierra el deseo? (vss. 61-66)

Come il Tediato di Cadalso alla fine delle *Noches lúgubres*, il soggetto spezza le catene egotistiche per posare lo sguardo sull'altro e, recependo l'asserto di Young «I mourn for millions»¹⁰⁶, si riscopre uno fra i tanti, vincolato all'umanità da sentimenti di fratellanza:

El daño universal mi propia pena
me hizo, luna, olvidar: miro a mi hermano,
al hombre miro en infeliz cadena;
y aunque grave mi mal, ya me es liviano. (vss. 118-121)

L'io sofferente si trasforma in filosofo, il saggio consigliere che in tanti componimenti invita a fronteggiare con animo imperturbabile la sorte: «Evita, pues, un lamentable caso. / Súfrela inexorable»¹⁰⁷, «asegura / el ocio blando que la

¹⁰⁴ Oda XXI, *A Nuestra Señora*, vss. 34-40 (ed. cit., p. 172). Fray Luis menziona «la envidia ponzoñosa» anche nell'Oda XV (vs. 3, p. 146) e in un altro componimento esordisce con «Aquí la envidia y mentira / me tuvieron encerrado» (XXIII, p. 183).

¹⁰⁵ IV, (-1797), ed. cit., pp. 872-874.

¹⁰⁶ *Night I*, vs. 38. Sui rapporti intertestuali di questa elegia, cfr. W.E. COLFORD, *op. cit.*, pp. 180-181 e 221-222 e I. MONTIEL, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁷ Oda VI, *De la inconstancia de la suerte* (-1784), vss. 37-38, ed. cit., 533-534.

paz procura»¹⁰⁸, proponendo l'esempio dell'«añoso roble» che «inmóvil burla del alado viento / la hórrida guerra»¹⁰⁹, o della «encina» emblema del «pecho constante»¹¹⁰. Accanto a questo filone stoico, in cui è spesso percettibile l'influenza di Orazio, in altri componimenti Meléndez sviluppa la riflessione sul ruolo dell'uomo nell'universo e dei suoi rapporti con Dio. In *Vanidad de las quejas del hombre contra su Hacedor*¹¹¹, sulla scia di Pascal e soprattutto di Pope¹¹², elabora il motivo della «inmensa cadena / que ata el abismo al cielo» (vss. 58-59)¹¹³, dimostrando il perfetto ordine dell'Universo, in cui «el hombre [...] es cual el punto / con la tendida esfera / o un ola al mar undoso» (vss. 111-114), e non il centro, come presuntuosamente pretende. Data la giustizia della Provvidenza (vs. 133), le rimostranze dell'uomo «al Hacedor divino» (vs. 3) derivano dal peccato dell'orgoglio e dall'arroganza di voler essere come l'angelo (vss. 45-46); la stessa Natura, a cui il poeta cede la parola, ricorda all'«hombre mortal» (vs. 122) che «el orden es la ley primera / del cielo soberano» (vss. 123-124), aggiungendo:

La grande ley que vivifica todo
es el común amor: ama a tu hermano,
ama a la patria y ama
todo el mundo, de modo
que antepongas al Dueño soberano
que bienes tantos sobre ti derrama. (vss. 144-149)

È una concezione che Meléndez articola in una serie di testi filosofico-religiosi in cui si manifesta la componente deista di queste idee¹¹⁴. In *Orden del universo y cadena admirable de sus seres*¹¹⁵, la vista è il veicolo fondamentale della contemplazione, che passa attraverso tre fasi – “vedere”, “meditare” e “ammirare” (vs. 34) – e giunge all’“estasi” (vs. 67), in una peculiare forma di misticismo sorretto dalla scienza e dal desiderio di apprendere le leggi della perfetta macchina dell'Universo, che conduce al riconoscimento dell'Intelligenza Suprema (vss. 71-74). Anche in questo contesto si palesa il connubio fra natura e cultura, osservazione dal vivo e studio, sensazioni e ragione. Il poeta

¹⁰⁸ *Odas filosóficas y sagradas* VI, *De la verdadera paz* (-1794), vss. 14-15, *ed. cit.*, pp. 742-743.

¹⁰⁹ *Oda* IX, *A la Fortuna* (1814), vss. 30-32, *ed. cit.*, pp. 537-538.

¹¹⁰ *Odas anacreónticas* XLIV, *El pecho constante* (-1814), *ed. cit.*, pp. 146-147. L'analogia deriva dall'*Ode* IV, iv di Orazio, vss. 57-60 e viene rielaborata da Fray Luis de León nell'*Oda* XII, A Felipe Ruiz, vv. 31-35.

¹¹¹ *Odas filosóficas y sagradas*, X (1781), *ed. cit.*, pp. 755-759.

¹¹² Cfr. G.M. FESS, *Meléndez Valdés' "Vanidad de las Quejas del Hombre Contra su Hacedor" and the "Pensées" of Pascal*, in «Modern Language Notes», XXXIX, 5 (1924), pp. 282-284 e A. FORCIONE, *Menéndez Valdés and the "Essay on Man"*, in «Hispanic Review», XXIV, 4 (1966), pp. 291-306.

¹¹³ Sulla metafora della «gran cadena de los seres», cfr. O. H. Green, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid 1969, vol. II, pp. 23-24.

¹¹⁴ Cfr. G. CARNERO, *Por la emoción a la idea: la poesía filosófica del siglo XVIII*, cit., pp. 121-132, pp. 129-130.

¹¹⁵ *Discurso* III (-1795), *ed. cit.*, pp. 899-910.

indaga, riflette sull'ordine che governa il creato e si sofferma sui «trabados eslabones» (vs. 208) del regno animale, i cui componenti enumera, accogliendo nel suo mondo poetico gli esseri più svariati, «desde el sutil, incalculable insecto, / al crustáceo encerrado entre prisiones» (vs. 209-210) e al «castor, en ser dudo- so, / sabio arquitecto a un tiempo y ciudadano» (vss. 260-261), tutti partecipi della totale meraviglia (vss. 262-263). Si appella a Buffon, il «genio inmortal» (vs. 241) che ha svelato parte dei misteri della natura, chiedendogli di mostrar- gli l'ordine cha ha assegnato alla «escala animal [...] / desde el feo murciélago asqueroso / [...] hasta el pongo, al hombre tan vecino» (vss. 246-249). E infine, rivolgendosi a Jovino, che è il destinatario principale del *Discurso*, conclude la riflessione riconoscendo i limiti della ragione, incapace di penetrare in tutti gli arcani dell'Universo.

MeléndeZ ammette l'impossibilità di arrivare a decifrare i misteri divini con l'uso della ragione anche nell'Ode *Al ser incomprendible de Dios*¹¹⁶, dove il poeta si rivolge a Dio con i vocativi «Primero, eterno Ser, incomprendible» (vs. 1) e «Santo Jehová» (vs. 5), per porgli dei quesiti destinati a rimanere senza risposta:

¿quién eres?, ¿dónde estás? ¿No me respondes?

[...]

Demandaré... Destierra la osadía
de querer comprenderte
de mí, gran Dios, hasta que el alma mía
llegue en tu gloria a verte;
que no es del lodo humilde en cuanto vive
tanto alzarse del suelo,
ni con débiles ojos se percibe
la inmensa luz del cielo. (vss. 57 e 65-72)

In questi ultimi versi si percepisce l'eco dei versi del *Paradise lost*, in cui Milton si riferisce all'empietà inculcata da Mammone negli uomini di voler «with impious hands / Rifl'd the bowels of their mother Earth / for treasures bet- ter hid» (I, vss. 686-688), ribadendo più avanti che «the great Architect / Did wi- sely to conceal, and not divulge / His secrets secrets to be scanned by them who ought / Rather admire» (VIII, vss. 72-75)¹¹⁷; e MeléndeZ, a sua volta, afferma:

Pero si osada a su inefable altura,
absorta en su belleza,
la curiosa razón trepar procura
por la naturaleza,
ella misma me grita: «Oh ciego, tente
en tu afán importuno,
que entrar en su sagrario no consiente
el Excelso a ninguno». (vss. 81-88)

¹¹⁶ *Odas filosóficas y sagradas*, VII (-1786), *ivi*, 744-746.

¹¹⁷ J. MILTON, *op. cit.*, pp. 104 e 566.

Di fronte ai limiti invalicabili, il poeta – «humilde» (vs. 99) e «con miedo reverente» (vs. 98) – sceglie la via della contemplazione pura, rinunciando all'arrogante pretesa di decifrare razionalmente «tanta maravilla» (vs. 97). In altri testi evidenzia il sentimento di «religioso miedo» che lo induce a una riverente adorazione, obbedendo a una voce interiore che gli ordina: «En este misterioso / silencio mora; adórale humildoso»¹¹⁸ e segnala, come condizioni propizie per la meditazione, il rifugio nella pace della campagna¹¹⁹, l'isolamento invernale¹²⁰ e la solitudine notturna¹²¹ che permette un contatto più diretto con l'Essere Supremo. Talvolta, come in *El filósofo en el campo*¹²², la riflessione – sulla scia di Thomson¹²³ – porta alla denuncia delle ingiustizie sociali, in ulteriore invito alla virtù, che dovrebbe manifestarsi praticamente sanando il divario fra ricchi e poveri e riformando i costumi ormai corrotti sul modello della vita contadina, che il poeta dipinge in quadro idillico, ricordando che proprio nelle campagne si trova «la clase / primera del estado, la más útil, / la más honrada, el santuario agosto / de la virtud y la inocencia [...]» (vss. 193-196).

Meléndez, pertanto, ha pienamente accolto l'esortazione di Jovellanos a coniugare poesia e meditazione filosofica, tant'è che in questi componimenti, spesso indirizzati proprio all'amico e maestro, possiamo trovare un'ampia rassegna dell'ideologia illuminista. È ben noto che in quest'epoca l'uomo virtuoso, fiducioso nelle potenzialità della ragione pur conoscendone i limiti, aspira alla conquista del dominio di sé e coltiva valori come l'armonia familiare, l'equità sociale e l'amicizia, senza disdegnare le effusioni sentimentali, giungendo persino all'apoteosi delle lacrime:

El llanto mismo, el llanto
 en que un llagado pecho
 prorrumpe a veces, ¡oh dolor!, deshecho,
 aun tiene su placer, y es un encanto¹²⁴.

Young propone lo studio della «philosophy of tears», definendola «a science, yet, unlectured in our schools»¹²⁵, e in un altro luogo afferma: «Scorn the proud man that is ashamed to weep; / Our tears indulged, indeed deserve our shame»¹²⁶; Le Tourneur, dal canto suo, amplifica il concetto, traducendo: «Méprisez l'homme superbe qui rougit de pleurer. L'homme ne s'avilit point en répandant des larmes. La raison permet les pleurs à un être malheureux & sensible; elle

¹¹⁸ *Oda filosófica y sagrada III, La presencia de Dios* (–1797), ed. cit., pp. 729-730.

¹¹⁹ *Silva X, Mi vuelta al campo* (–1797), ivi, pp. 469-473.

¹²⁰ *Oda filosófica y sagrada I, El invierno es el tiempo de la meditación* (–1797), ivi, pp. 723-726.

¹²¹ *Oda filosófica y sagrada VIII, La noche y la soledad* (1780), ivi, pp. 746-753.

¹²² *Epístola VI* (1794), ivi, pp. 663-670.

¹²³ *The Seasons, Autumn*, vss. 350-357 e 1235-1256; *Winter*, vss. 322-348. Cfr. W.E. COLFORD, op. cit., 240-249.

¹²⁴ *Oda XXXII, Que la felicidad está en nosotros mismos* (–1814), vss. 53-56, ed. cit., pp. 581-582.

¹²⁵ *Night V*, vss. 517-518, ed. cit., p. 107.

¹²⁶ *Night III*, vss. 108-109, ivi, p. 49.

n'en défend que l'excès»¹²⁷. La "filosofia delle lacrime" conduce all'ideale del «corazón sensible», uno degli attributi dell'«hombre de bien», di cui Meléndez fa il ritratto nell'ode *A mi amigo don Manuel María Cambronero, por su sensibilidad y su amor a la patria*¹²⁸: «tierno padre y esposo» (vs. 13), «hijo humilde y cuidadoso» (vs. 15), soffre per il mondo intero, non solo per le sventure delle persone care e della patria, ma anche per le ingiustizie della società umana e per le pene degli animali, tanto che «y anhela y tiembla en lágrimas deshecho» (vs. 32) e «sin la virtud su ser maldeciría» (vs. 24). È da notare che l'esordio di questo componimento – «¡Oh, qué don tan funesto / es, Fabio mío, un corazón sensible!» – presenta un visibile indizio del dialogo intertestuale con la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau: «que c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible! Celui qui l'a reçu doit s'attendre à n'avoir que peine et douleur sur la terre»¹²⁹.

L'io lirico dell'ode *Que no son flaqueza la ternura y el llanto*¹³⁰ possiede questi stessi attributi caratteriologici e fin dai primi versi puntualizza che non si tratta affatto di una debolezza d'animo:

¿Te admiras de que llore?,
¿de que mi blando pecho
brote en lluvia de lágrimas deshecho
y al santo cielo tan ferviente imploro?
No femenil flaqueza
ni torpe cobardía
causa a mi lloro son [...] (vss. 1-7)

Le lacrime sono una naturale reazione dell'anima sensibile di fronte alla sofferenza umana e il poeta, come Young, esprime il suo biasimo nei confronti di chi è incapace di commuoversi di fronte alle sventure altrui:

¡Mísero tú, si entonces
seco el raudo torrente
que ora inunda mi faz, de yerta frente
fuiste a mal tanto y corazón de bronce! (vss. 37-40)

In altri componimenti, tuttavia, il sentimento di cordoglio scaturisce dal profondo dell'io e l'empatia emozionale viene sostituita dalla prostrazione solipsistica. Così, nell'ode *A la mañana, en mi desamparo y orfandad*¹³¹, il protagonista lirico si presenta come un soggetto solitario e alienato, impossibilitato a comunicare con «el mundo corrompido» (vs. 51) che lo circonda, e Sebold lo considera un discendente ormai del tutto romantico della statua di Condillac¹³²,

¹²⁷ *Ed. cit.*, p. 125.

¹²⁸ *Oda XXXI* (1813), *ed. cit.*, pp. 579-581.

¹²⁹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Letras de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes*, *Lettre XXVI*, Defer de Maisonnueve, Paris 1791, vol. I, p. 200.

¹³⁰ *Oda XXXIII* (1802-1808), *ed. cit.*, pp. 583-584.

¹³¹ *Oda XXIV* (1777), *ed. cit.*, pp. 564-565.

¹³² R.P. SEBOLD, *Neoclassicismo y Romanticismo dieciochescos*, in AA.VV., *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, coord. G. Carnero, Espasa Calpe, Madrid 1995, vol. I, pp. 175-200, pp. 176-177.

o un diretto predecessore dell'eroe esproncediano del *Diablo mundo*¹³³. Ma, sul piano letterario, questo io sofferente è ancora in parte vincolato ai poeti dei Secoli d'Oro: infatti, dopo aver contemplato il cosmo circostante e aver descritto la rinascita del nuovo giorno (vss. 1-39), esclama «Yo sólo, ¡miserable! [...] / [...] con la aurora / no siento, ¡ay!, alegría, / sino más desconsuelo» (vss. 40-43), manifestando un senso di estraniamento analogo a quello di Albanio che, nell'Egloga II di Garcilaso, afferma «yo solo en tanto bien morir me siento» (vs. 18). Poco dopo, però, la voce lirica di Meléndez inserisce un'ulteriore causa di frattura con il mondo esterno, sconosciuta al personaggio bucolico, che ancora non vive l'isolamento sociale provocato dallo scontro di un'"anima sensibile" con una collettività priva di valori etico-morali:

Vuelve, pues, rodeada de luceros,
oh noche pavorosa,
que el mundo corrompido, ¡ay!, no merece
le cuente un infeliz lo que él padece. (vss. 49-52)

In questi versi emerge, pertanto, una nuova dimensione dell'individuo, che non deve misurarsi solo con la perdita della corrispondenza con la natura, ma deve anche difendersi «contre les erreurs d'un monde corrompu», come scrive Saint-Lambert. Però l'autore francese può contare sulle risorse della «raison» e della «vertu»¹³⁴, che sono invece assenti nel contesto di questa ode di Meléndez, nella quale l'io lirico può solo invocare la «amiga noche» (vs. 79) e rifugiarsi nelle «lágrimas» (vs. 89). L'unica via di scampo dalla totale solitudine è la proiezione del proprio stato in una categoria plurale, quella dei «tristes» (vs. 59) con cui si identifica il solitario, anticipando la dicotomia fra i «dichosos» e i «tristes», che un secolo dopo apparirà nei versi di Rosalía de Castro.

D'altro lato, secondo Sebold, proprio Meléndez Valdés è stato il primo in ambito europeo a denominare e a descrivere l'angoscia romantica¹³⁵, nell'elegia *A Jovino, el melancólico*¹³⁶, dove il poeta si dichiara afflitto da un «tedio amargo» (vs. 38) o una «tristeza oscura» (vs. 45) che generano nel suo animo un sentimento di «fastidio universal» (vs. 47). Ma in che cosa consiste effettivamente la portata innovativa nel trattamento romantico della sofferenza, uno dei grandi temi della letteratura di tutti i tempi? Sebold evidenzia che nell'espressione «fastidio universal» si intrecciano «tanto los motivos exteriores ambientales como los interiores psicológicos [...], o sea lo personal proyectado sobre lo ambiental»: si tratta, insomma, di un impulso che parte dall'intimo e contagia la realtà esteriore, colorandola con le cupe tonalità della malinconia. Come ho già notato a proposito di alcuni versi di Jovellanos¹³⁷, le radici di questo atteggiamento si trovano nell'alienazione dell'amante petrarchista: sintomatico è il

¹³³ R.P. SEBOLD, *Sobre el nombre español del dolor romántico, El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Editorial Prensa Española, Madrid 1970, pp. 123-137, p. 125.

¹³⁴ *L'Été*, in *Les Saisons*, ed. cit., p. 42.

¹³⁵ R.P. SEBOLD, *El rapto de la mente...*, cit., pp. 133-135.

¹³⁶ *Elegías morales*, II (1794), cit., pp. 865-869.

¹³⁷ Cfr. la nota 48.

Soneto XVII di Garcilaso, in cui l'io lirico descrive uno stato di radicale insoddisfazione –racchiuso nel tessuto lessicale di «desventura», «alma fatigada» e «muerte»– e sottolinea la sua peculiare prospettiva tramite indicatori della soggettività («El ancho campo *me parece estrecho*, / la noche clara *para mí es oscura*»); dal canto suo, Meléndez scrive:

Doquiera vuelvo los nublados ojos,
nada miro, nada hallo que me cause
sino agudo dolor o tedio amargo.
Naturaleza, en su hermosura varia,
parece que a mi vista en luto triste
se envuelve umbría, y que, sus leyes rotas,
todo se precipita al caos antiguo. (vss. 36-42)

Permane la consapevolezza della frattura soggettiva rispetto all'ordine naturale e dell'incapacità di assimilare la bellezza circostante, mentre la rappresentazione del disagio interiore si proietta su uno scenario younghiano («Cuando la sombra fúnebre y el luto / de la lóbrega noche el mundo envuelven / en silencio y horror», vss. 1-3), nella cui cornice l'emittente cerca di definire le manifestazioni del malessere attraverso sostantivi abbinati ad attributi connotanti («agudo dolor o tedio amargo», «tristeza oscura», «fastidio universal», «insano furor»). Rispetto agli antecedenti del Secolo d'Oro, il motivo della sofferenza alienante risulta arricchito sul piano lessicale e, sotto questo aspetto, non è da escludere che l'autoanalisi poetica raccolga le riflessioni sul *taedium vitae* che si svolgono in ambito scientifico: per esempio, nel *Diario de los nuevos descubrimientos de todas las ciencias físicas*, traduzione dell'opera di Antoine François de Fourcroy¹³⁸, si tratta di un tipo di «melancolía nerviosa [...] que consiste en un fastidio insoportable de la vida». D'altro lato, l'espressione «vitam fastidio» era già stata registrata da Aldo Manuzio in rapporto con il lutto provocato da una persona cara¹³⁹; e nella traduzione dei sermoni del gesuita Antonio Vieira appare il sintagma «fastidio universal», in un passo in cui si descrive una malattia dell'animo:

...la Parca, que siempre antes de tiempo corta los hilos a la vida, es la tristeza. Veréis a uno destos [hombres] [...] cerrando las puertas a los amigos y las ventanas al sol, con tedio y *fastidio universal* a todo lo que visto, oído, o imaginado le puede dar gusto. Y estos efectos tan inhumanos, ¿cúyos son, y de quién proceden? Sin duda de la melancolía venenosa y oculta, que a pasos ligeros lleva al triste a la muerte...¹⁴⁰

Che Meléndez conoscesse direttamente queste opere o no, poco importa: di certo nella sua *Elegía* non sta esprimendo un malessere tipicamente romantico, né è l'inventore dell'espressione «fastidio universal»; ha il merito, semmai, di poetizzare il sentimento di angoscia, incarnandolo in un tipo di io lirico che

¹³⁸ Imprenta de Sancha, Madrid 1792, pp. 212-233.

¹³⁹ *Aldi Manutii Phrases instauratae*, Deodatum Verhulst, Antuerpiae 1696, p. 307.

¹⁴⁰ A. DE VIEYRA, *Todos sus sermones*, Herederos de María Martí, Barcelona 1752², p. 494 (il corsivo è mio).

tramanderà alcuni dei suoi tratti alle generazioni seguenti, e di colmare di risonanze inedite un vecchio tema, proponendo una peculiare modalità di "pianto" in linea con la sensibilità e il sapere dei nuovi tempi.

3. Il crocevia poetico del Settecento, lungi dall'essere il punto di fuga di linee divergenti, è il centro in cui convergono istanze variegata, a volte apparentemente contraddittorie, ma in realtà sorrette da una volontà di rinnovamento unitaria. Jovellanos, attento interprete degli stimoli culturali della sua epoca, assume un ruolo di guida e indica la necessità di colmare la poesia di contenuti, rompendo con modelli ormai esausti e inariditi sul piano concettuale. Meléndez Valdés, dotato di un estro peculiare, collabora in modo fecondo al progetto di riforma. Si tratta di assimilare le voci dei classici e incorporarle alle correnti di pensiero che fervono in Europa; di potare le frondosità inutili, eliminando gli eccessi formali in nome del "buen gusto", e di coltivare una scrittura che non disdegna gli arcaismi, ma che deve essere innanzitutto comunicativa; di conciliare la voce della ragione con quella del sentimento, armonizzando l'io filosofo con l'io più intimo, che non nasconde le lacrime, ma, anzi, le esalta come manifestazione del "cuore sensibile". Compresso fra la rigogliosa fioritura letteraria dei Secoli d'Oro e la rivoluzione romantica, questo crocevia è stato a volte considerato una zona di frontiera un po' amorfa, o un periodo di transizione che raccoglie vecchi frutti e aspetta di darne di nuovi, muovendosi fra le stilizzazioni del rococò, le pretese filosofiche illuministe e i sentimentalismi preromantici. I tentativi di periodizzazione e le etichette che cercano di ordinare logicamente le diverse istanze, sia pur giustificate dal punto di vista storico-letterario, rischiano tuttavia di produrre una visione frammentata, occultando il centro di convergenza, dove si compie un profondo rinnovamento culturale. L'uomo, pur riconoscendo di essere un minuscolo punto nell'immensa catena dell'Universo, rivendica il suo diritto ad esplorare i misteri del cosmo e a sondare se stesso. La natura è la grande maestra, ma non deve essere imitata passivamente, bensì va studiata, decifrando il libro del mondo. E la poesia deve assumere il suo ruolo fra gli altri generi, coniugando il linguaggio delle passioni con il linguaggio del sapere.